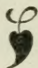

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07205 753 2



OSUDNICE LÁSKY

FERDINAND PUJMAN

OSUDNICE LÁSKY



PRAHA

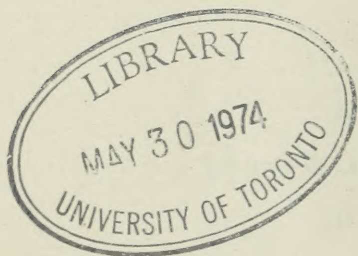
Nakladatel Fr. Borový

1920

Čelakovský:

„Važte si nás, milující; my jsme osudnice lásky;

posledním lístkem jak vypovíme, platí.“



NA PŘÍDEŠTÍ SMETANOVA RICHARDA

Ve Smetanův tvůrčí pochod vkládala se za složku, jež spolu tvoří, reflekse. Tím, že úvahové činnosti se přiřkl úkol stavebný, ač jest vpravdě konem vylučujícím, tím, že smísila se soudnost s pronikáním intuitivním, došlo k přecenění slovných vysvětlivek, které přičiňoval Smetana své tvorbě hudební. Neboť také lisztovskému názvu program přičetla se, nepochopitelně, větší váha, nežli jakou Liszt svůj pojem obmyslil. Programem Liszt zove látku, o níž skladatel své posluchače zpravit může, ale nemusí; v době krasovědných sporů o to, kam až sahá obsahová oblast hudby, o to, kterých citů zvučně zmůže, nebo kterých postřehů a představ nepodaří se jí vyjádřiti, nabývalo toto heslo přízvuku až prorockého.

Usuzovalo-li se však z průvodného slova na samotné dílo, pochodila špatně skutečnost, že skladatelské zření není pochod potomnému vykladačství sourodý, že poznámkář jest odrodilec básníka, jenž viděl z vnuknutí a z osvícení; oba že jsou nesourodé bytosti, jež ke všemu si volí stanoviska protivná.

Dovede-li básník přikrývati obrazem a tvarem

podrobnostně ustavenou kostru pojmovou, zajisté jde o čin zrůdný, o jalová zastavení vtrhující do porušované představivosti. Příklad hudebníka, kterému se rozpadává stavba v pouhý náběh smyslem ustálený a na tíhnutí myšlenkově ujasněné, avšak cele v tóny nepřevedené, je Richard Strauss. Ale ani platnost Smetanových vysvětlivek není naprostá a dlužno rozlišovati z nich domysl a zpředmětnění, dokonané ovšem zákonitě, ale neřízené pojmovými předpisy. Tvorba, kolikostně měřeno, jest zajisté akt nadvědomý; umocněná mohutnost pak opadává, polevujíc v napětí i hutnosti; v oné chvíli rodivost se unáhluje; a neváže se měrou časovou a prostorovou, do které se zpětná pozornost a rozběravost líněji a okolkujíc promítá.

Nelze-li doslovně držeti tvůrcových poznámek k prvnímu kvartetu, zvláště ne ke třetí větě, nutno ještě více odhmotnit a přepodstatnit v symfonické básni Richard její osnovu. V Richardovi, tóny pochyceném, není padoušského pranic. Rytmus zachovává veličenské důstojenství, vyslovuje, odlišeně od velmožů-představitelů, již vedou lid a národ, úsilné napětí volní, nezvratnost a neoblom-

nost; této osobnosti neohrozí nic, jen ona sama, jenom její (cítíme že nepřípustné) rozpoltění bytostné. Soka ukazuje zpěvné E-dur téma, ženu, rozeplání milostné, jež vyklesťuje hrdinovo chtění, které má jen moc a slávu za jediný cíl. Richardova bolest kotví v úradku, že odmítne a neoddá se, zároveň však ve vědomí, že se navždy osamotí. Nadlidskému spění přináší se Richard sám za lidskou oběť.

Richard Smetanův je dušezpytný obraz, vyvolaný zjednodušujícím působením útočného fluida, kterému se nitro, odporujíc, vystavuje; jemuž odolává životní i povahový základ, ale které rozrušuje štěstí osobní. Dirigentu zbývá osvětliti jednotivě daný portret, nerozptýliti se do zdánlivých odboček a zátok, nepromítati děj vnitřní vně a neposouvati jej zapřažením činitelů tělesnějších, než jsou vlastní hrdinova zahloubání.

OCEÁN

ERNST LISSAUER: BACH

Beethoven:

„Nicht Bach! Meer sollte er heissen."

Již v sbírkách Proud a Role osvědčil se Lissauer hudebníkem v tom, jak dokonale vnášel v slovné sestavy a větné shluky délkový a měrný spád i řád, jak osobitě uměl souhláskami zabarviti čáru veršovou, jak účelně a přesvědčivě předpisoval sloce pohyb táhlý nebo dychtivý a rušný. Tento postup podstatně se ztotožňuje s počínáním skladatele, který umocňuje daný podklad, třeba mdlý a jalový a matný, který dotvořuje veršového výrobce a polepšuje báseň, ať již tak, že vystínuje barevně i její pozadí i její obrysy, ať tak, že vypne její melodické sklenutí a srovná v železnější rytmus její krok, dříve ještě, nežli nově odůvodnil slovně daný pochod duševní a nežli různě urychlenou následností výjevovou přejinačil výškové i půdorysné míry tekstové.

Třeba Lissauer svrchovaně vládl složkám zvučně útvarným, tkví jeho síla přece v tom, jak výmluvný a mužně nastupující a naléhavě důrazný si motiv zvolil, kterak úsporně a důsledně jej využívá k stavbám jednotným a uměřeným. Jeho básně rodem jsou pomníky a vznikly jako chrámy nebo sochy otesáním balvanů, vrstvíce se po pra-

vidlech všeplatných a neúchylných; usměrnil je vesmírový zákon tíže, který velí vyvíjeti stavbu z jediného hmotnatého základu. Takto ustrojený básník záhy pocítil své pokrevenství se vzdělavatelem chrámů nejstrmějších, nejposvátnějších i nejlidštějších, s Janem Sebastianem Bachem.

Albert Schweitzer stvořil přehluboké dílo o Bachovi, bez kterého nebyly by asi vznikly verše Lissauerovy. Ale v tom, jak podal tvůrčí dění nejbystřeji Vidoucího, nemá Lissauer soupeře. V genrových obrázcích ukázal, že umělecké prozírání nedělí se v pozorování a dodatečný nález výrazové rovnomocniny; našel jako Croce, veliký myslitel italský, že mistr zvučně nazírá, že zmocňuje se jevů vposloucháváje se v jejich řeč, osobitě spádnou, barevnou i světélkující.

„Er sieht ein anderes Schlaraffenland . . .

Tönt Ziegel und Holz wie Hörner und Zinken,
Wie Triangel silbern klingen die Klinken,
Flötend blasen die Brisen.

Die Schwalben fliegen Courante und Gigue,
Die Brunnen laufen langen Gesang.

Der Regen strähnt nieder graue Musik,
Musik treibt weisswolkig den Himmel entlang.

*

„Rund um das Dach in der Rinne ein klingender Regen läuft,
Als schmälzen Eiszapfen von Klang, ist die Mauer von Hall überträuft.
Wie Saiten zittern die Balken, die Bögen wollen aufschweben,
Rastlos auf und nieder die Diele, die Decke in seligem Tanze erbeben,
Rastlos schwingen die Wände, die Schwellen, die Türen,
Immer neu fliegen Klänge heran und loben und jubilieren."

*

„Links am Geländer gleitet Passagen die Hand,
Klang schleift nach, wie eine tönende Schleppe."

*

Takto skládají a střádají se sdělné *prvky* tvůrčí, nabývané jaksi mimochodem, kouskovitě, nesoustavně, ukládané jako osev pro potřebu příštích jar.

Ale nejvýmluvněji a řečí dokonale obrazivou zmocňuje se Lissauer vnuknutí a vytržení věšteckého, vhledu, který dává dílu osu, směrnici i osvětlení. Zázrak bytostného Proměnění; kdo

z vyvolených dovede jej zpřítomniti? Mluví o něm Písmo; zpívá o něm Dante; Rembrandt přesadil se do tajemného a divoucího ovzduší, kdy učedníkům, jdoucím do Emaus, Bůh dal se poznati; pochopil jej Suarès, vzpomínaje Šavla, mířícího do Damašku, sraženého náhle velkým hlasem, který stal se s nebe; i ukázal, jak také Dostojevský zazmítal se u vidění, jak každý zorný otřes sklál až jeho tělo domnělými úpady a záchvaty. Zaznamenal tato Záření i Březina, v škubnutí Blížení po vláknech éterných. Touto lázní mystickou se pokřtil Smetana, zpívaje jí hymnus v čtvrté větě kvartetní a pozývaje, omilostněn, svoji Libuši, prorokyni, aby lidu věštila.

Na Wartburce stojí Bach:

„Von seliger Helle heilig wach,
Hochaufgestrafft, zur Faust geballt die Hand,
Botschaft zu hören, horchend steht Sebastian Bach."

*

„Ein Meer Musik
Stand hoch bis in die Spitze der Laterne,
Es wuchs, es schlang;
Die Erde versank in tönende Ferne,
Die Himmel vergingen von seinem Gesang.

Und nur er war.
Er sass, von Flut umkreist.
Weltanfang war.
Über den Wassern blies Urgeist."

Lissauer, zapisuje nadvědomé blesky osvěcující, našel správné slovo pro bachovské vise, pro zrakově vnikavý ráz jeho děl, pro jejich přírodnou krevnost, pro jejich ústrojný růst; pro nesmírnost jeho snů, ztlumočenou v michelangelovské, freskovité básni Proměnění. A rozpínaje za člověčí mez i možnost jeho obří vůli, dal jí pro bachovský případ oprávnění probíti se do věcné a do předmětné prapodstaty, dorýti se prakořenů jevových, zachvěti se prakmitem a zazvučeti prasouzvukem:

„Und eine firmamente Stimme sprach:

Johann Sebastian,
Höre mich nah'n,
Auf dich wälze ich Welt, wild und verworrn,
Hader und Hass, Taumel und Gram, Jammer und Zorn
Welt über dich!

Die Hände liegen breit auf dem Getast,
Kraftsammelnd hält er ein zu kurzer Rast,
Fest,
Lipp' auf Lippe hart gepresst,

Schwer,
Geht er mit grossen Schritten auf das Meer.

— — — — — — — — — — —

Und sieh, ihn trägt die Flut,
Und horch, nun hebt sie an zu singen,
Es tönt Musik empor,
Die Wasser schallen unter seinem Fuss im Chor,
Der Raum erdröhnt von ihm, es ziehen
Erwogend unter ihm die Harmonien."

Hledě neshaslými duchovými zornicemi osleplého Bacha, Lissauer vyjímá Vid tvůrčí ze zákonů časových i prostorových, dodatečně, lidsky, vyvozených: *tento* pohled za jedno jest s počátkem věcí. A zasazuje Bacha pravdivě a věrně do časného prostředí, zpodobil jej rysy upomínajícími na dürersky starobylý dřevoryt i řečí, po biblicku vznešenou a názornou. Ve slavnostních invokacích, vzývajících mistra, kterého lze jako Berlioze srovnati jen s Rembrandtem a Dantem, neselhal mu nikdy fortissimem napínaný hlas. I jest kniha Lissauerova z nejdokonalejšího, co napsalo se k větší cti a chvále Jana Sebastiana, pozemského boha — člověka.

MYSTIKOVA CESTA

V předválečném údobí se naplňuje opětovná krise lidského ducha. Předválečná léta, dokonávajíce rozklad jednotivého a jednotného povědomí lidského, znenáhla se odříkala toho, co lze po výměru nejobsáhlejším zvát humanismem, aby zpropadávala vždy víc a více modlaření, hmotařství. Myslitelé, přikovaní k olověné kouli poznávání zkusmého a rozumářského, nemohou a neodvažují se ani obejmouti duchového nadvědomí; umění i filosofie se zabývá víc úkazem a předmětem, než bytností a podmětem; na zemi se končí boží království a mnozí z živoucích jsou pokoušeni od ďábla.

Také hudba tápe tímto stavem trpnosti a bezvládí, a také její malomoc má původ v hříchu, pro nějž zaslouženě trpěl život duchový, když přiznal jevům stálou hodnotu a soběstačnost, třeba v pravdě jejich umělecká vydatnost a nosnost přímo závisela pouze na tvůrcově úkonnosti. Básník nadále již věcí neobjímal; zajímal se o ně, dojímal se jimi, ale nevkořeňoval se do nich; ulahodila mu jejich barva, lesk a zvuk a vůně; učinil z nich dojmového, pozorovaného nosiče, než osamotil je. Úhrn-

nosti zpronevěřuje se život; integračné vloze, která obsáhnuvši počitek a vjem, i jejich lidský a božský rodokmen by zahrnula, zpronevěřují se umělci: jsouť s hmotně danou pomíjivost, ale nepředzírají; a obstojně-li odpovědí na otázku kde, zmlkají, když ptá se lidstvo: kam a odkud.

Humanismus, zniterňující a zlidšťující, převtěliv se v myšlenku i ve tvar, probíjel se strojovými pověrami, bezbožectvím, nedůvěrou k duchu nejobecněji a nejzjevněji ve Francii, splynuv tamo s kmenným hnutím, vzbudiv úctu k národnímu odkazu a lásku k zástupcům a bratřím; humanismu vzdala se i hudba, třeba posud nestvořila děl tak jistotných a naprostých a ryzích, na jaké se zmohlo slovesné a myslitelské umění; nicméně však tamní skladatelé, odříkajíce se narcisovství, usilují prodrati se skrze mistrovský a vyzkoušený útvar k vznosnějším a důsažnějším podnětům: staré tance ponaučují je o slavnostním veselí a obřadnostech žití pospolitého; do prostředí družstevného přesazují se i pastorálou nebo vilanelou, které, třeba jedincem se obíraly, napovídají, že jím jest zastupován celý stav.

Této cesty k absolutnu, kterou na přelomu století si v písemnictví vymýtili Březina a Šalda, česká hudba vydobývati si nemusela; tudy, boží stezkou, deset let již bral se J. B. Foerster, srdcem pokorný a tichý účeň Kristův; takže českou hudbu nese nadále proud dvojí: tento tíhne za duchem a onen, pomnožnější, k tělesnosti. Jenže spiritualismu česká hudba nepřijímá za program; naopak je zlehčován, jmín za plytkost a stihán opovržením.

Smetanovi božstvem stal se Národ: vykoupení vzejde, nabude-li vojsko blanické svých těl. Foerster, jehož bůh jest osobní a nicméně bůh veškerenstva, vyznal universalisticky: až *všechny* duše nabudou svých těl. Jeho tvorba přisluhuje sebevykupitelství i vykupitelství; on, z rodu vyššího, než jeho vrstevníci, patře na věc, nedává se zaváděti její tělesností, nepoddává se jí, nepřijímá věcných stigmat; on, dohledav se duše oné věci, prasmyslu, jejž vkládá do ní strůjce všeho stvořeného, Všudypřítomný, obdaří ji tvarem, tělem, stigmatisovaným k svému podobenství; on spasitelsky oblupuje vše, co v přírodě je trpného; on, ve šlépějích assiského světce

Františka, i jinak dává příklad mystického aktivismu; postaven v tvář tváří ptactvu, nevypoví (po způsobu naturalistů), *že* zpívá skřivan, sedmihlásek, pěnice a nezaznamenává, *kterak* sborem šveholí; on rozkazuje okřídlencům, aby vyzpívali slávu boží; on nehrozí se újmy, půstu, odříkání, kterých zas a zas mu naděluje život, a jimž činnou přiřkne účast ve své tvorbě; z asketické lásky, v Evě, v Cyranu i v Nepřemožených on činí prostředek a nástroj milostného vytržení: i skon chápe za askesi askesí a za umrtvení, v němž původ bere zanícení nejvyšší a nestupňovatelné: oslnění duší, splývajících s Bohem; on, po obraze nejpředzíravěji Vidomého, po obraze Laotsově, narodiv se, vychází a umíraje, vchází; neboť „navrací se věčný Smysl, putuje-li". To jest, ztrácí výmezné a vztažné platnosti i čas; soužití i žití prostírá se nepřetržitě a v absolutnu, od věčnosti do věčnosti; mezi říší vítěznou a bojující neustává styk; mezi záhrobím a dočasností nakladeno úmluvné a smluvné spojení.

Jest-li za něco se modlíš, vrháš vůli v jediný směr, najisto ji vedeš, povznášíš se k cíli, vhlédáš do něho a svazuješ se s ním. Důsažnost modlitby

a její vstřednost, dušezpytný základ tvorby Foerstrovy, se projevuje noeticky snadným průzřením a pronikáním, tvárně zvučnou plavností a kolikostně množným bohatstvím. Z dědičných vloh možno vysvětliti melodickou tekutost — jež v skladbách jeho vrstevníků kornatí a klihovatí — hebkou, nesdrhnutou přízi kontrapunktickou, jež jinému se hatí, končíc, sotva započala, uzlíkem a zkrabacenou kudrlinkou vydrásanou z původního útku. Z rodinného zaměstnání hudebnického — jemuž mnohé, co se nezasvěcenému zazdá uměním, jest obyčejným poznatkem a všedním důsledkem jen zručnosti a cviku — možno vyvoditi smysl barvitostný, výmalebný lad za nástrojového souznění. Ale, nebýt ponoukání, z něhož tato zvučná tvorba vzchází, mystického rodu, nebýt zastíněno duchem, který oplodňuje, neposkvrniv hmotně početí, nevznikla by hudba řinoucí a linoucí se jako omilostněný a zjihlý výlev, neduchověla by instrumentovaná věta v duhu, ve vidmo a ve spektrálný pel, jímž září víc a více nové skladby Foerstrovy; a nebylo by světelnatých tlumočníků *serafickým* vidinám, jež vyvstávají tuto v české hudbě po-

prvé a jejichž líbezností mélickou se kochal kdysi Slowacki.

Z mystického naturismu vyklíčilo milování práce Rozsévačovy a milování Lánů, jak se zrnkem projevuje v selských sborech a jak rozmáhá se v štědrou žatvu v Oráči a ještě objemněji v symfonii, nazývané Velká noc, kde, hodny podivu, se tajemně a sjednotivě prostupují mocnosti a dějstva Duchová i Přírodní, zpívajíce hymnu zimám, jarům, létům, k podobenství lidského spánku, procitávání a tušení a prozření, shrnujíce v sebe odvěký a návratný a pašijově obrazený postup kosmického Zrání.

Z vykupitelství a mystického universalismu vztemenila v tomto díle také lítost nad zástupy nevidomých, ona odpovědnost Vůdců, navoděná láskou k bližnímu a duchem chudému, jíž, kdo by neměl, nic by nebyl, aniž naplat by mu byla síla jeho; navoděná láskou k bližnímu, jíž nepocítil Solověvův Antikrist, a bez níž sesulo se jeho všesvětové panování, třeba bylo v skutek proměnilo lidskou rovnost, dostatek a hojnost, kmenný smír i pokoj mezi národy.

Nuže; nejen Beethoven, i Foerster předzpěvuje lidstvu, v „Jarní noci“, *ódu na radost.*

ŹRÓD

V první kritické své stati * Šalda mimochodem změřil Taina, který bývá vytěžován příliš hmotně, jako by se zabývala jeho nauka jen lidským předurčením, které způsobuje živelné a přirozené prostředí. Vykladačům uchází, že pozemské podmínky tvůrcova života i skutečnost jej obklopující sešinoval Taine na poslední kruh a na podnož své stavby, že prostředím především rozuměl dané, ne vstřebané náplně tvůrcovy duše, a světy, zakleté do jeho předchozích děl; že tento kritik, sbratřovaný obyčejně se slovesným naturalismem, byl z jednotitelův, již velnuli se v pocit mystického, v pocit, který vnukl jim ponětí úhrnné Celosti lidského chápání; že znalost okolí si cenil za prostředek odhadový, z kterého lze usouditi o vnímacím umělcově rozpětí a za vyvolávací lázeň, která dodatečně zpřítomňuje kritikovi rozlohovou oblast, kterou zmohly smysly vidoucího k vyšším účelům.

Stanuv na vrcholu stavby Tainovy, ustaluje Šalda ve své stati, která nic menšího neopověděla,

* Synthetismus v novém umění. (Literární Listy 1891/2.)

nežli narození české idealistické estetiky, oba bytné prazáklady umělecké filosofie. Odpovídá důsažně a naprostě a jistě k pochybnostem o vymezenosti látky básnické a odděluje skutečnost od básnické pravdy, zkoumaje tak kolikostné uzpůsobení i jakost tvárných umělcových způsobů, i nalézaje takto míru směrům tektonicky protichůdným, klassicismu — naturalismu a romantismu.

Krátkozraká estetika vytyčuje tvůrci meze: formalismus ulpěl na tvrzení, že se pro operu nejdokonaleji hodí mythos, anebo děj komický; tvrdívá se, že cit lásky podává jen hudba úplně; kdykoli se obrozují umění a kdykoli si nalézají nová pole postřehová, pokaždé se opakuje výtka scestné jejich syrovosti. Šalda, nebývale zkušený a poučený, rozšiřuje výběrovou možnost do nekonečna; látkového okruhu, ať zkušenostného, ať nadzkušenostného neuzavírá: za jediné podmínky, aby umělcova účinnost, představivě od zkumu i od rozumu neodvislá, svým prvkům dodala zákonného sepětí a ústrojnosti, vhodné případ ku případu. Neboť také pravdivý a dobrý postřeh, tektonicky zatím neutrálný, může pobortiti, včle-

ní-li se, uvrstvení vztahové, může lživým přízvukem a křiklavým či dutě nepřemluvným hlasem ohroziti přesvědčivou naléhavost díla.

Šalda od počátku trestně stíhá nedostatek básnického aktivismu; chce po romanticích i naturalistech, aby jejich skladby prokázaly venkoncem svůj stejný, horší krví nekažený rod. A odnímaje mlčky roztřídění uměn, které vzešlo z usnadňovacího pohodlí a z přehledové úpravnosti, platnost naprostou, požaduje Šalda na tvůrci i vnímateli nedílnosti smyslové; jen ta mu zaručuje zornou pronikavost, která prohlédajíc novou podstatu, naráz nalezá i nový sdělný prostředek. Zdůrazniv současnost vise a řeči, ztotožniv dar poznání i jazyka, je projevujícího, zavrhl z domácích kritiků poprvé podvojnost formy a obsahu, která z krasovědeckého sluhy často rostla na pošetilého zjankovitělého pána, přesvědčeného, že pravé slovo, pravý ton a pravá barva nejsou víc, než převlékací háv a cár; na pána jindy zapomínajícího, právě naopak, že musí sestoupiti duch, aby ožívaly tyto litery. Prohlásiv pak proti dosavadním hlasatelům, kterým pojem překonání přeléval se v heslo pokrok,

že se umělecký rozvoj děje pouze „neustálou objektivisací všeho individuelně znakového“, dospěl nejen aristotelského požadavku typisace básnické, vyproštěné z náhodností pamětných i dobových i místních, ale zočil také onu cestu, kudy věda (věda nezkušebná, nerozborná, skladná) s uměním i s náboženstvím míří k absolutnu; a jako domyslil i uměleckou teleologii, tak se dobral také duchového Počátku, seznav, jakoby s Plotinem, že lidská tvornost hodnotíc (a nezpodobujíc jen) skutečnost, tíhne k oné ideii, ba dosahuje toho Slova, z něhož vznikla sama příroda.

Tento čtyřiadvacetiletý myslitelský odbojník, rudé, vznětlivé románské krve, dolomil německé jho, pod nímž oddaně a trpělivě hrbila se česká estetika; přišel naplnitelem, jakého si marně pro ni žádal ještě Schauer; vyjadřoval-li se zatím řečí pojmovou, stvořil záhy nový jazyk představivý.

Je-li třeba srovnávati: Šaldou vyvstal estetice český Croce.

HRDINSKÝ PŘÍKLAD

V českém písemnictví hudebním se vystřídalo dvojí pokolení, posivistické s naturalistickým, ale ani jedno nevydalo essayisty, velikostí úměrného Šaldovi. Positivistický, Hostinského, směr, ulpívaje příliš na ojedinělé zkušenosti, předůkladně zjišťované, popisované i odměřené, nedobral se nadvěcných a nadosobných sudidel, spravedlivých ke tvůrcům i největším. Drobnůstkářství, pochybovačství i osobnostná nevíra, pokladly mu nazíraný výtvor kluzkou clonou vnější, znesnadňujíce mu proniknouti do jádra a k nervům, do bytostné umělecké podstaty; učenecká malověrnost přečasto se zvrtla ve spisovatelskou nevýmluvnost, nepřesvědčivost a nedůsažnost. Vyškoleni zkušebnými vědami, postrádali tito kritikové jemně zduchovělé vlohy odlišovací; jejich vjemy spíše vězněné pamětí, než smyslem chopené a obrazností ustálené, uváděly svěží, nejcennější postřehové hodnoty na počtářský, zaschlý průměr.

Nápotomný naturalism, který snadno překonával novinářsky záznamové zpravodajství, nerozhodné, nevidoucí, výhradné a opatrnické i v potměšilostech, naturalism, který ze záludně dvojnického

zpříznění i předurčení koncoval boj proti naturalistickým skladbám, propadl slovesně leckterým zlořádům, z nichž usvědčoval spisovatelské i hudebnické odpůrce. Podléhaje řídké úplavičné povídavosti, podávaje místo kritického díla, jako stavba vyvedeného a vzdělaného, spíše látku slovně nevytěženou a nezmoženou, hřešil nejen zásadovou neprůkazností, ale okázale dával ve psí jazykové složky tvárné, naráz polevuje v požadavcích, kterým po svém dostáti měl posouzený hudebník.

Šaldou vyvstal obojímu směru bezděčný odpůrce. Proti hmotařskému, v malém obchodujícímu vědci idealistický estetik, jenž připomínal dávno před Bergsonem, darmo braným na slovo, že jistotou jistot je duchové dění, duchový pochod a duchový závěr; že poznání zkušebně vědecké, pokusně nabyté, platí jen vztažně a poměrně; naprostě že hodnotí jen tvořivý duch, který nehrozí se nadzkušenostného úhrnu. Kde positivism mluvil o vědeckých, dodatečně vyvozených pravidlech, tam ukazoval Šalda k osobnostným zákonům, jež mohou býti rozmanité, ne však ne-

shodné a libovolné. Naturalismu, jenž nepřesně se vyjadřuje, zdál se podceňovati i umělecký význak, čistou smyslovost a zlehčovati zárodečný prvek nejednoho velikého díla, impresi, dal na pamětnou cenu objevitelského, vnímacího dětství.

Zdaž se nemýlila kritika ať positivistická, nebo naturalistická, srovnalostně utřiďujíc umělce, jen proto, že jí chyběl názor jarý, že ji vedl názor pohodlně rozředěný vyvětralým slivkem pojmovým? Zdaž právě zplanělé a zakrsalé čivy nezpůsobily, že slovník těchto hudebníků píšících je nevyběravý a zchudlý, že krabatí se u nich větný spád, že slabika jim nezpívá a slova nesouzní a barevně se neváží? Zdaž vjemy právě povšechné a letmě povrchní, ne pronikavě průzorné, jim neodnímaly dar řeči obrazivé, jistotné a temenící z důvěřivě sdělných poznávacích hlubin?

⁂

Z počitkové prvotnosti, stupňované na životných zkušenostech do uchvatitelství, mohl kritik šaldovského rodu vypěstiti onu vlohu evokativnou,

jež posvěcuje zpravodaje na tvůrce i na umělce; nabýval z ní přesně čitelného ponětí o jakosti hodnocených děl; z ní vyvodil si plánovité povědomí pevných, umělecky normativných základů, kde se bylo bezpečiti omítkářům kritickým jen šťastnou náhodou. Proto také obdivná i zamítavá nesmluvnost a přímost, která vede novináře k sebepopření a ke zmateným zvratům, učlenila Šaldův rozvoj dramaticky, do peripetií. Proto Šalda zdůvodňoval, kde se jeho druhové, tak Schauer, spokojili vycítěním. Proto jeho posudek je skladba, pragmaticky vyvinutá z jediného, původního motivu, nabytého soudem vhledovým, a není snůška stěhovavých nálezů, seřaděných po osvědčených již, cizích způsobech.

Kritický čin pojal Šalda dramaticky, jako život sám; neboť s dílem účtuje až tehdy, když se z něho, posud vnímaného předmětu, stal podmět, s kterým utkává se v osobnostném zápolení; a proto, po druhé, že cení básníka jen stupněm dělnosti a usilování, jež množí klad. Tento aktivismus polarisovaně pochopil i zlo, za hodnotu, které překonáním nutno využiti k lepšímu. Tento

požadavek bdělé účinnosti, který také národnostní otázku si zodpovídá jako příkaz mravní, vrcholí dvojitým povelem hrdinským, jímž zavazuje Šalda kritika: *měj odvahu sebe; měj odvahu pravdy.*

UMĚLECKÁ KÁZEŇ

O pracovní divadelní organisaci se ani neuvažuje, žaluje-li se, jak upadá výkonnost operních divadel množně i tvárně. Vykládáť se pojem zjednošeně, ač tkví v něm smysl několikerý.

Organisací jest rozuměti nejen pracovnickou sdruživost, jež promyšleně usiluje polepšiti hmotný byt, organisací jest rozuměti nejen uvědomělou a úmluvitou třídní výbojnost; organisace, zvlášť umělecká, zavazuje, ukládá svým údům souručenství, dobrovolnou, nevynucovanou kázeň. Každá organisace, a umělecká zejména, má skryté cíle duchové, je cestou k nim a prostředkem, usnadňujíc pospolitou dělnost; a příčí-li se svědomí i mravu výbojnost, jež nevyvřela z touhy po úsilovnější pospolité dělnosti a je-li nemorální zištné podnikání, jež se nedomáhá nových všeobecně užitečných, pracovních a tvůrčích možností, není prostě uměleckých postupů, když vzala za své pospolitá účinlivost duchová, když umělecké družinníky nejednotí snaha podat nejdokonalejší výkon v době nejkratší, když opakem kde komu běží o to, aby (podle Rodinovy průpovědi) nenapravitelně zbřídil dílo, pokládané za robotu.

Těchto konců ovšem ještě nedospěla dnešní divadla; než není-li jim třeba reorganisace? Opera se viní právem z netečnosti výkonné a z nepohotovosti programu. Lhůty, aby nová hra se vypravila, prodlužují se vždy víc a víc, než výkonná jakost je v převratném poměru k časové spotřebě.

Kapelníkům na potíž se zahnizďuje u operních divadel zlý zvyk, že orchestr se nesúčastní počátečních zkoušek celý, nýbrž na půl ztenčený a zpěvák sám že úloze se nedoučí, bezpeče se neúmornou kapelnickou trpělivostí. Zmrhav s pohodlným zpěvákem a s neúplným nástrojovým sborem celé hodiny, kdy vysílil se prací školsky naučnou a slabikantskou, na úhonu tvořivého skladně stavebného díla, dirigent se předává, zlehčiv vlastní poslání a sobě sám se zpronevěřiv. Neutrácel-li by času s hercem, který nezná písmen, musí v šanc se vydávati komusi, kdo hudebního čtenářského umění se nedovychoval a když by tříbiti měl pojetí a přednes, rozptylovat musí pochybnosti o rozdílu osminy a celé, nebo o tom, čím se liší odrážka a křížek. Takže nepředejde interpretálnému rozštěpení, prvnímu a bohužel ne

poslednímu, že se totiž na jevišti zpěvem člověk nevyjadřuje, že zpěvem netlumočí stavů niterných, že tento zpěv je v špatném smyslu absolutní, jsa sám sobě cílem, cílem proto umělecky nicotným, an nejímá, an svědčí o vycvikované paměti, an nemá síly karakterisačné. Tehdy ukazuje se, jak desorganisaci vnější v zápětí jde tvárná malomoc a tehdy prvně mstí se ledabylost organisačního řádu divadelního. Neboť dobře seřízená práce musí jednotiti divadelní dílo venkoncem a vyvésti je z ústředního živlu, z herectví, či — vztažmo k souhře — z režisérské koncepce.

Vypraviti zpěvohru jest umění; co za výstavbu hudebního dramatu se nyní vydává, je hračkářství, jež rozmohlo se od chvíle, kdy s uměním a přírodou se nepočítá jako s *prvotnými* životními kony *stejně cennými*. Tu ponížené umění se po přírodě opičí a tehdy estetická skutečnost se divadelně nevytváří; tehdy výpravčímu není ničím, než opisným zatykačem. Mediem, jímž nazírati dlužno příští pohyb, soustavení, obraz, nebývá pak herci, režiséru, ani malířovi hudba, takže složky skladeb jevištných se dohodují namátkou a rozvratně; a

měl-li ze zvuku se vyvoditi pohyb, měnlívého tempa, proměnlivé naléhavosti i tonality, měl-li z pohybu a k pohybu se stereometrisovati prostor, končí výstavebná snaha podle plánu hudebního nezorganisovaná a režisérsky nezkoncipovaná mezivládím dílčích činitelů, zpěvné, pohybové, obrazové interpretace, jež neustrojila se v organism.

Příčina, proč zvrhají se zpěvoherná představení, proč se za jevištné umění smí nabízeti neumělost s umělůstkou, vězí v tom, že organismus předpokládá organisátora músického, po řeckém všeumně úhrnném významu slova.

A změřiti lze divadelní opozdilost, pověrčivě utvrzenou předsudkem, že největší divadlo pro vždycky podrží výkonné prvenství, ustrň a zamrzejž sebe víc, měřiti lze divadelní zaostalost na snažení německém. Tam, po antickém vzoru, divadlu se přisuzuje důležitost všenárodně představitelská; tam důsledný hlas, volající po obrodě divadla, opravuje dětskou výchovu a domáhá se músického, všeobecně závazného školení; tam všímají si francouzského hnutí, křísícího prostorově pohybové umění, tam cti došly živelné mimické hod-

noty nového tance, jenž nazbyt má učňů i učeništ. A u nás zatím místo tělem herecky se vyjadřujeme jen hlavou ne-li nedocvikovanou hlasivkou; organisátorstvím rozumíme nápadové dohazovačství a režisérstvím kratochvíle žanrové, jimž naučil se za onoho času vysloužilec basista. Na nás ještě nenaléhá ani nutnost osamostatněné opery a důsledně i svéprávného zpravodajství zpěvoherného, jež činí zadost právě divadelním útvarům a hodnotám. U nás zatím zpětným působením těchto psotných okolností paradoksně vzniká zrůda nedramatického hudebního dramatu.

LIBUSE

Z PŮDORYSŮ F. PUJMANOVÝCH

VYMALOVAL JAN KVĚT.

Patriarchálný řád, ustavující ne jedno Smetanovo drama hudební, jest vystupňován v Libuši a přepodstatněn v úkon bohoslužebný, jenž odděje se na božištích; na posvátném vyšehradském háji, v síni posvěcené stopou předkovou a soškou domácího bůžka, u mohyly, obydlené praotcovým stínem, u pramene, pod lipami, šumícími slávu Živy bohyně. Dějištěm je tedy nejprvotnějšího smyslu oltář, účastníkem obětníci, kněží, velekněz a věštkyně; vyvěrá-li každé hnutí z hieratického postoje a povyšují-li se děje na obřad, zpěv povznáší se na velebný, nelomený pathos, roucha vyjadřují slavnost, jeviště se pozdvihuje v svatostánek, význak — oheň, voda, desky, rádlo, meč i snop — přijímá svátostné vzezření.

Takže se skladatelovým pojetím se shodne *zmonumentalisované* dějiště, kde panovnice věštkyně a vladař oráč zjevují se, jako kněží u oltáře, jako pomníkové sochy, průčelně a na úrovni nejpozdviženější; dějiště, kde leši soudcové, kde Libušina druž, kde lid se řadí podle hodnosti a kde se úzkostně dbá, jako v chrámě, postavové hier-

archie, aby vynikali činitelé dramaticky svrchovaní, aby nepřitírali se účastníci k obřadníkům.

Monumentalisace se podjímají stupně; stupni netoliko že se shromáždění rozvrstvuje; schody, nakladené výš a výš, jsou nejpřirozenější měrou posloupného vynikání, vyjadřují důležitost nejstrmějších předmětů a lidí, zároveň však stylisují křivolaké snahy, které urovnány, nabývají vzhledu chrámového předdveří. Chrámem tím je ve výjevu soudním hrad, kde střeží se významy Práva a vladařské moci, kde nad stolec věší se zákonné desky a meč, kde z prohlubně poprsní trůnové obruby plápolá oheň a vyvěrá posvátná voda; chrámem tím je na stadickém humně věkovitý strom a chrámem tím je půlkruh vymýtěný z bukového lesa, pohřebiště, na němž strmí mohyla; a oltáři se polohou i vyvedením podobá i stolec, na který usedá kněžka, když skrze ni vynáší rozsudek božstvo.

Monumentalisace se podjímají opony; i ony stylisují; stylisují množný pohyb, předjetím a doznívaním stylisují panovničí vstup a odchod. Když ozval se hlas trub, jenž pozývá do sboru hlav,

když u konce je slyšení, přepaží opona schody a trůn; i nebere úhony kněžnina nehybně průčelná postať, aniž poruší se skupinná a průvodová souměrnost; za slavnostného a dynamicky zkcnejšovaného pochodu se vzdalují jen Libušiny dívky. V přelíčení oponkový triptych otvírá se na dvakrát, až v třetím výstupu; a zase nástup Libušin se připravuje chůzí panenského komonstva a zase ona objeví se naráz, jakmile proud orkestrálný vyústil až do předepsaného *più forte*, jakmile ve dví se rozlétl trůnový závěs.

Monumentalisace se podjímají napřímené kmeny stadických a vyšehradských lip, i hustě tmavých buků v pralesové pohřebištné mýtině; připodobují se chrámovému sloupení. Monumentalisace se podjímají stěny, neomalované hnědě, v barvě zašlých srubů; neboť nejde o dějinný dohad, o vykopávkovou skutečnost, jde o malířské dílo, jež by navodilo dojem nábožného povznešení: Krokův palác bude bílý. Monumentalisace se naposleďy podjímá i příčná osa jevištná, jež zceluje a rozdvojuje výstavbu i sbory po zákoně souměrnosti.

[Šipky, zakreslené v načrtaných půdorysech udávají cestu osobám i skupinám; tečkovaně narýsoval malíř směr, jímž ubírá se zástup, vystoupí-li v témže dějství podruhé; nejdůležitější stanoviska, jejichž střídáním se dopodrobna obírá až vnitřní režie, jsou zjevna ze srozumitelných zkratek].

DON JUAN

Malíř kresle nová plátna pro operu oper, postaral se o jeviště pravidelné, schůdnější a úklidnější dosavadních divadelních území, jež ssutkovitá, poborcená, proláklá a křivolaká mátla herce jako bludiště, kde rady by si nevěděla ani Ariadné ani její nit. Na uměníčku však urovnaných silnic nesmí býti dost. Obraz za obrazem tone v bledulové, nedokrevné, vodnatelné polevě a v schřadlém, studeném a ušpiněném světle, ve mrákotném světle, stále plošnatém a nesměrném, světle, jemuž lhostejna je osoba i její hyb a vzmach. Těmto divadelním kahánkům již došel olej, z těchto nátěrů již vyprchalo teplo: ani barva, ani přísvit nevzmohou se v danou chvíli na výkřik, jsou ospalé a omrzele líné, ku práci a souhře nezpůsobilé. Ovzduší, jež spoluvytvářejí, nasakuje splodinami rozkladu a tlení; na pozadích, zdá se, zvětrávají mrtvá města, popínavé listí ubledá a na omítkách jakoby již drahně leptal čmoud a dým: a naopak nach šlechticovy síně rdí se nešpanělsky, neboť najmě pražské Alhambry jej přešňořily rudým líčidlem a pozlátkovou levně kupnou svodností.

Polohové rozčlenění dramatickým záměrům však nevyhovuje a zvláště exposičné výjevy, ať Elvířin, ať Annin, pochodily nedobře.

Mozartova skladba přízvukuje zhusta nástup postav, odchodu však schválně váhy ubírá. Nástup osob, obezřetně připravovaný, v ní dokonce se hrově předjímá, je zdrojem předtuchovitého napětí a stále naléhající, byť zatím nedovršený, má význam exposice podružné. Nad úvodným výjevem, jehož tolikráte navynášeli se první mezi dramatiky pomozartovskými, skuhrá komturovi osudovou předpověď již od začátku sýček; ale k němu výpravčí byl hluch . . .

Malíř srazil ponuré a balladické dějství do těsného dvorku, který dusí postavové vypětí i dramatický údů zdvih; do dvorku, kde utlumí se vstup i vpád, kde ubrzdí se pohyb, jedva načatý; do dvorku, kam lidé vnikají tak závažně, jak nápadně a důležitě z něho unikají; do dvorku, jenž přezařuje zamračené přítmí hudební svým selankově nyvým měsíčkem.

Tuto úpravu lze polepšiti stupni, vršenými v příčné ose jevištné a ústícími do odpočivadla,

z něhož vystupují podélná a souměrná dvě ramena. Na odpočivadle (na podlaze druhé), proti venkovskému schodišti, se tyčiž průčelová brána; také další, dvojné schody veďtež k dveřím do nejvyšší, třetí úrovně; nejnižší a první základnou pak buďtež prkna divákovi nejbližší; v koutu ohybníkovém lze symetricky umístiti lávky a u každé z nich bočný palácový vchod; na okraji mezi prvním obloukem a rampou zbude otvor, kudy, v pravo, zmizí Juan se sluhou.

Z leva, od nejvyšší vrátně, nedovřené za Leporellova zpěvu, aby tudy na jeviště vnikal směrný paprskový trs, jenž nutí vyčkávati s mrazením a hrůzou věcí příštích, vyřítí se Juan s Annou; dvojí schody, proložené podestou, jim dosti dají na čas. Svůdcův útěk, přerývaný zápolením, dobově se nesmrští a prchající Leporello, sledovaný vlečkou svého pláště, strachem střeseného, vyburcuje do rozmachu kouty protější. Komtur objeví se v bráně nyní zdůrazněné přitlumeným chvostem světelným, jenž z ní se vyploužil a padá probodený, na zápraží levých bočných dvířek. Brankou, s nimi symetrickou, utekla se Anna, která zaštítěna Otta-

viem spěje ku pomoci z prava, s úrovně opětně nejvyšší; pohybová vlna postupuje tedy k padlému; dvojice sluhů a dvojice komorných vystoupí zároveň na nejnižší prahy postranní; nepohnuty, vyčkávají rozkazů. Tím za své vezme hmotnatý shluk, který strhl k sobě obrazové těžisko svým objemem i proto, že se po nápadu výpravčího v jeho středu vykonává ohledání lékařské (zbytečná osoba, jež zbytečně se povyšuje na dočasné ústředí); tím nabude své váhy doňa Anna, podlomená rekyně, tím vyhostí se z tragického dění padělkový výjev zábavný. Neboť právě příběhem se Mozart neobírá. Zle pověstná voňavka a zle pověstné máry udržují se jen přežitkem; využijte dvojakého smyslu výzev Ottaviových, jakoby chtěl zbýti s Annou sám; přinuťte jej, aby léků žádal si à part a tak, aby dívky do nenavrátima zmizely a s lahvičkou se nevracely, aby po té komorníci, nerozpačití a pohotoví, naráz odklidili mrtvolu; jevový děj ať má spád co nejhbitější, ať se do tragiky pazvukově nevmísí.

Anna podťatá a o lavičku podepřená, vzhlíží k ženichovi, který utkví uprostřed, pán nad sebou,

pán okamžiku. Vlády jako odrazově nabývá i šlechtična a posléze i ona stane v ose; přísahaje Ottavio povystoupí o schod: záslib vyzní slavnostněji, ale zároveň on, pevný, mužný, vede nevěstu, jež přivíjí se k němu, od údolí smrti do nového života; Anna opětovně zaklínajíc Ottavia, povystoupí sama: dorůstá částečně klidu a dorůstá chvilkové převahy.

Opona dopadne naráz a zakryje dvojici ulpělou pomníkem na druhém stupni; neboť pospěšně-li odcupitá Ottavio s Annou, končí velká dějstva titěrnou a malichernou dohrou.

Prostor v první proměně se učleňoval výhodně a účelně; a poněkud-li by se upravil, polepšily by se proporcionálné vztahy mezi stavením a hercem, útočněji by se střetly zesměšňující a opravdové prvky řečné, to jest vysvitla by zřetelněji povahová perspektiva hrových podílníků. Stačilo by sevřít jeviště a přepažiti světlost od sloupoví k rampě výkrojkem; v úzkém, popředném tom závětří by stálo s každé strany po lavičce.

Tím rozlohově dějiště se přizpůsobí důvěrno tem Leporellovým, družnějším a všetečnějším, nežli

služebníku slušno; tak lze také mnohonásobněji obměniti hrové prvky, povstání a usednutí, z nichž se tento výjev skládá. Leporello (v levo) svého dychtivého pána neposedný protějšek, odsedí si začátečné rozhovorné věty, aby povstal, poprve se optávaje, aby druhý dotaz na rtech, ostražitě kolemkol se rozhlédl a aby stanul, s třetím ujištěním na jazyku, vedle Juana, jemuž z blízka, pološeptem, uděluje naučení. Juan soptí, Leporello padá na kolena. S odpustky se vrací ne-li odvaha, tož aspoň horující úslužnost; vděčný kajícník se napřímí a má se k pánu lísavě. Sotva pravý úhel zhoustl dvěma sblíženými těly, s Juanovým „ticho!" dvojice se natáčí a rozletuje. Liknavější sluha utkví, Juan větře, slídí vpřed a do leva; končuje se rozprávka a besedníky, postatí teď přehozených, skrývá před těmi, kdo z pozadí se blíží, vykrojená přepážka.

Před výřezem dramma giocoso; don Juan, uměřenější, a Leporello, nevázaný, této chvíle sbratření a vzájemně si notující šibalové, pokukují, dohovořují se úšklebem a zamávnutím, opičí se, zlehčujíce ženský sten a vzdech. Za výřezem drama

ponuré, krok v bezradnosti přerývaný, chůze klikatá a zastávkami přerušovaná a pobízená rázy prvých čtvrtek, o dva takty vzdálených, i jejich zatěžkaným předtaktím, jež nedopouští mýlce: Elvira se neukáže v nosítkách a ve družině šprýmařského komonstva; než, do úpadu uštvaná, mstou, vzlykotem a štkáním dechu pozbavená, sbírá síly k neartikulovanému pochodu i povzmachu i kletbě.

S jistotou a dobyvatelovou samozřejmostí ať stočí se don Juan zadem k Elviře a couvne, jakoby zpod sprchy; Leporello dohrává své dramma giocoso, co žena, dosud nemající stání, dosud zoufale se cloumající semo tamo, upíná se v jeden směr, jímž tíhne, dokračujíc na zproneveřilce. Juan šourem přiblíživ se ke sluhovi, vyvléká se z osidel; zhrzená Elvira úžasem průčelně kamení.

Vedlejší scherzovou větičku basové arie roztřetil ritornell, synkopicky nastupující a vykorunovaný flétnovým předtaktným náběhem, jakoby jeknutím; tento motiv, škodolibý úškleb plebejčíka tlučhuby, doráží a doodzbrojí Elviru; trojím poklesávajícím krokem ústupným se stáhne k sedadlu a Leporello,

který tonů korunami pozdržených k tomu využije, aby chutě, nenasytný, potměšilý, spásl její útrapu a špatně odpozorovaným pansky dvorným pokynem ji k usednutí přiměl, doděsí ji neviňoučce drzým „mille e tre“, až se malomocná, nemohoucí shroutí na lávku. Načež teprv Leporello rozvazuje, kořist v pasti, myšku v drápech, obíhaje, stihaje a překážeje odchodu, když nešťastnice, vzchopivši se, uhýbá se před nestoudnou vyřídilkou, shodně s A-dur ritornellem, třikrát vyhrávaným, na lavičku protější; a tu se ubitá a zlhostejnělá vzdává neomalenému dryáčníku na milost a nemilost. S theorií Juanových kousků, s nejzajímavějším odhalením, vytasí se Leporello v klidném andante, když Elviry již nelze skutečnostmi důkladněji zpracovat; Leporello, zpychlý po lokajsku výsadnými znalostmi, jist konečně již travičskými úspěchy a vítěz v nerovném tom zápase, utýrané ženě napříště jen dodává. Vše, nač uvláčená, vyjevená, tupě před se zírající Elvira se zmůže, jest jen závan odporu, jen odklon, jenom pootočení, když Leporello, přišeptávající, blahosklonný poshovně se ponatřásající, přespříliš se přitírá svým labuž-

nickým „maličká je, maličká je, maličká je delikátní“; jest jen pomalinké, šroubovité zavrtění krčních obratlů, než se Leporello ztrácí s kluzkým „quel che fa“, způsobilým vzbouzet laskominy.

V Juanu je řada výjevů, jež řešiti lze spoře zděnou pergolou, která, přední stěnu prolomenu vedle sebe řaděnými, sklenutými otvory,ční podél nejzazšího jevištného pruhu jako do rokoka přesazená salla terrena, k níž v ose přistavěn jest pavilonek podkovitého půdorysu, s dvěma dveřmi bočnými a s vchodem středním, který nemá dveří ve svatebním výjevu; i v popředí, a sice naproti, jsou vchody, v stěnách pobočných, jež táhnou se (když není prosceniového rámce) po hloubce až dozadu: zeď krčmy, villy nebo kláštera. Z pavilonu vyplétá se svatba, dívky z leva, chasníkové z prava, z pavilonku z hlavních dveří vyjde Juan, tudy také vstoupí Ottavio s Annou.

S Elvirou se srazí Juan v koutě pravém, kudy, obloukovým loubím, zlákati chce Zerlinu a odkud dá se na nedobrovolný ústup k svému východisku, aby, z deště pod okap, se vydal v ruce komturových mstitelů: je v kleštích; vypoklonkuje-li Elviru

až do levého pozadí, je nabíledni půdorysná vhodnost takto řešeného dějiště. Neboť herec, aniž přinucen byl ustrnouti z nedostatku místa na jediném stanovisku, střídá výrazivě postati, jsa s chůzi, která spolehlivě měří okamžitou dramatickou dělnost proměnlivou odlehlostí od skupinového ústředí i vztahem k hlavní středné vertikále, s kterou činitelé nejúkonnější, don Juan, Anna, přicházejíce, se ztotožňují a k níž Elvířiny tvárné úvazky, ať prvotný, ať konečný, se přehozují, sotva z pokořitelky se stala pokořená.

Pozbude-li pavilonek bran, lze scény nezjinačované upotřebit za křížovou chodbu hřbitovní a za bludiště, odkud Leporello ne a ne se vyplést; neboť sotva vběhl na čerstvý vzduch zprava, v patách Elvira i Masetta, již dokročí naň komturovi pozůstalí. Zvýší-li se pavilonek na domovní výstupek nebo arkýř, aniž v přízemí se zazdil hlavní vchod, přetvoří se prostor na dějiště Juanova zastaveníčka, na dějiště stavitelsky zcelenější; v této úpravě střed totiž sváže dílo výpravné, kdežto na divadle zeje vprostřed rozptylná a rozmetávající díra. Masettovi krvelační spomoc-

níci mizí zadem, sotvaže se objevili, nezkříživše scény.

Kdyby výpravčí se začítali do knih divadelně nábadných, jen třeba do poznámek mozartovce Lerta, nehráli by s Juanovým ohněm, šlehajícím do hořlavé arie z B-dur než v komnatce, kde Juanovi drobně zaměstnanému tak tak že zbude času, aby Leporella vyzpovídal. Tím by zpobízel se samovolně rozhovorný spád, tím vzal by zcela za své zálusk režisérův, který Mozartovo pandaimonion chtěl vypraviti za taškařici: po zásluze vzal by za své; nevzniklať opera nadarmo v ovzduší Dantova Pekla.

BOUŘE

Fibichova Bouře — třeba nepředčila nad Berliozův sen zvukový, touže látkou navoděný, neztělesněný však divadelně, nýbrž symfonicky — nezlehčila osob Shakespearových, ani Shakespearova úradku, jenž v postavová konání se nadvědomě vtělil, vypodobiv jimi za šlojířem báchorkovým lidské poznávání, stupňovatelné až k naprostému zírání. U Vrchlického a u Fibicha Prospero se nezbyl prometheovského osvoboditelství, vybavujícího ze zakletí arielské duchy: ostrov jest i u nich viditelnou značkou tvůrčí samoty a tvořivého osamocování, o které se bezděky i úmyslně přičiňují básník sám a poslouchající obec; ani tuto videc nepřiměje darmo trosečníků tvorby, aby spasili se na útesu jeho snů, ani tuto nepropadává se předěl mezi dřímotným a pobudivým, beztvárným a útvarným: i u nich přiměřují se v tvář tváři kalibanská tma a prosperovský blesk. Než zkratkami a výjevovým přemístěním, jimiž uzpůsobil libretista báseň hudebníku, vymizely z rozhovorů prvky sociálné, prvky, z kterých Renan vyvedl svůj první shakespearovský epilog; zde onde ztratily se z předlohy i rysy schválně

důrazné, tak Kalibanův vzkřek „chci dojíst oběd" an se, sluha z donucení, napoprve povyplazí za pánem.

Hudebně se uznamená ve Fibichovi, když vztáhneme ho k smetanovské úrovni, umenšená citlivost, jak pro příznačný pohyb tělový, tak pro úkazy, najmě světlo, kterými se projevuje člověkovo okolí. Výkonně je dbáti, aby zpěv se klenul do linie slovně srozumitelné, než vypřízvukované hudebně, ač v nic-li obrátit se nemá dramatické vzepětí a dramatická vznosnost; jakož aby orkestrálné proudění se dynamicky vydouvalo podle předepsaných značek, stínujících, odstiňujících i světélkujících; konečně pak, aby ozvala se všecka tempa, nadobyčej členitá a cesurovaná, byť jmenovitě nevpisovaná. Neboť modulatorného zrodu u Fibicha nedokonává jen přirozená dynamika taktová, skles doby těžké, nýbrž také náhlé opadání, nebo náhlý příliv zvučné síly v nové větě hudební, jež ve přechodném okamžiku k větě předcházející se pouze přiřaďuje, místo aby z ní se ústrojně a přerodivě vykuklovala. A třebaže pak Riemannova zmínka o látané, nesrostité hudbě

Fibichově, doma přehnaná a do dna vykořisťovaná se světa se nesprovodí, oslabí se aspoň po právu.

Fibichově dílu, monumentalisujícímu a stanovujícímu hercům, kromě Ariela, krátký pochůzkový poloměr a střídajícímu vstup mžikem dovršený se zanikáním, jež provázeno rozplouhaným v šířku rozpředeným thematem si musí na čas dáti s několika kroky, jimiž přeměřiti možno okruh působnosti hercovy, Fibichově dílu nic by nespomohly útlé, k tělu přimykavé kroje, jaké vymyslil si v Němcích pro slovesné drama nejnověji Guderian. Setrvalé postoje a zpomalené pohyby se fibichovsky dovyjádří šatem vlečným, přehozy a plášti, které obalují tělo, vyvozují posun objemný a draperiovitě, zdržně, stopují zdvih údového ohbí, postavové výkyvy i postavové mizení: střihy, které při sražení pat a paží činí sice ztepilým, než napřáhneš-li se a rozkračuješ, vzedmou se neb rozletují tak, jak poddává se látka, u Prospera ornátově tuhá, měkčí na pláštíku Fernandově k bedrům spadajícím, hrdlo po libosti obmykajícím i osvobozujícím, povolná a vzdušná na přehozech Mirandiných,

nejprosvitavější, nejneposednější na závojích bezkřídlého Ariela, vlavých, ovíjivých, povívavých. Bezkřídlého Ariela, ježto jeho přibližování i vzdalování na dlouho je v hudbě rozpočteno, záležejíc ve vířivém přichvívání, v kolotavých, polétavých krůčcích tanečných a vlnovitých závanech; zpovídá-li se on, kterak stápěl koráb, rozčeří se roušky jako popěněné: splihnou, pokorně-li stane. Jenom bloudkům, Stefanovi, Trinkulovi, patří těsné nohavice, přilehavá hazuka kol pasu střapatá a čapka, na vršíčku rozjivená jakoby v kohoutí hřebínek.

Fibichova Bouře udusila by se v reinhardtovské zálesácké divočině; této Bouři přijde asi nejvíce vhod scéna trojitá, s mořským pozadím a případně i v třetím dějství bez korábu; scéna neměnná, s několika svislými pni stromovými v středním pruhu, aby názorně se ukázalo k působišti princedrvoštěpa. Přední pole půdorysně končiž stupněm, nárysově rozhrnutou oponou, jež, uzavřená, omezuje prostor za hry v šach a za výjevu, v kterém báchorkoví materialisté kují vražednické pikle. Divů, kterých Vrchlický si navymýšlel dost a dost,

dbá Fibich jedinkráte: štvaná smečka pekelných psů rejdí, halasí a štěká také v doprovodné hudbě; ať se tedy spiklenecký trojlístek, již Arielem poplašen, dá s prvním allegrovým taktem na útěk, ať zakryjí se zvěrstva hlavní oponou, jež zotevírá jeviště, pak v celé hloubce zjevné, do pozadí, k moři, k samomluvě Arielově.

„Prosperova vozu taženého dračím spřežením a Kalibanem“ předváděti nelze; vyhrávát se v tuto chvíli slavný pochod, hybně neúměrný vozovému kodrcání: kníže před vinníky *vkročí*. Držíme-li Fibichovu zásadu, jež sbory upozadila (buď zcela nebo aspoň tak, že lze je seřaditi v obrubovou živou zeď) a choryfeům, solistům jen přiřkla účast hereckou, lze rozpoutanou bouři stotožniti se zlověstným setmíváním, veličenské Allegro, když nehodláme obětovati je škrtu, využíti za přípravu Prosperova vstupu, sesíliti tedy světlo do záře a pozdržeti Prospera až zazní jeho motiv grandioso, tutta forza. A uzavře se druhé dějství orkestrálnou dohrou, za opony zatím spuštěné, aby nový pochod, ještě ryčnější a ještě úsilněji vykořisťující dopad *posuvného* kroku, neštířil se se strojnickým

zázrakem, jenž po předpisu *vznésti* by měl panovníka k nebi dračí přípřeží a obletovaného živelnými duchy. Jedna věta, „Kalibana na výsměch jsem k vozu spial", žádá si slovné pozměny.

V této úpravě sbor vchází dvěma proudy, zabíraje otevřeným klínem poslední a druhý jevišťový pruh; středem nastupuje princ, co Prospero a Miranda Kaliban se pohybují v popředí, odkud střeží Prospero, skryt zamilovaným, než zjevný divákovi, Mirandu, jež přistoupila k Fernandovi. Ariel si volí cesty nejdelší; a v třetím dějství posléze lze poslat dětskou dvojici až tehdy k otcům, když jsou viny smířeny, když vyřkl Prospero již odpustky, když stupňuje se orkestrálná vložka z pianissima a adagia a vústí v moderato ohlášené fortissimem; načež Kaliban se přimkne naráz, hadovitě, skluzmo k Prosperově noze, jakmile jej volá jeho motiv. V této úpravě sbor osobě a člověk člověku jsou neustálý protiklad, ať stojí, ať se přibližují. A najdou-li se pro šotky, jež pokoušejí hráče v šachy, zjevy útlé, drobné víly, těkající v pohádkově svůdném příšeří, hned tam, hned onam, plavným taneč-

nicky dokonalým pospěchem, lze předvést úhrnkem i tento oberonský výjev, který pranic nevydá, ba ubírá, když skřítčí pohyb utuhl a zkostrbatěl, nebo nezdařilo-li se vypraviti episodní líbánkovou zkazku za líbezný sen.

JESSIKA

V Jessice se s dílem skladatelským nepohodlo dílo výpravné, jež není víc, než pouhý svod, než roztržitá snůška výstavebných prvků, nežli čirý anorganismus; ať v tom, jak prodloužilo jevišťovou hloubku perspektivistickou zkresleninou, jakoby nic nesešlo již na zákonech plošně měřičských, kterými se řídí popředí, jakoby se jen tak zlehčiti směl význam scény shakespearské, jež, počítajíc jenom s pravoúhelnými předmětnými průměty, se dobrovolně zříká šalebného, kose ubíhajícího pozadí, jakoby se na zástěnu, na závěrné rovinové průčelí směl beze všeho přimalovat obraz předstírající tři rozměry, jakoby se naposledy zohyzditi smělo výtvarnické dílo hříčkami, jež od dětinských radovánek jenom tak se liší, že se objevují na pozadí místo stínového panáčkujícího ušáka dvě loďky, patrně vrhané kouzelnou svítilnou. Čirý anorganismus, ať v tom, jak výpravčí nic nepečoval, aby dění herecká se svázala a navzájem si přizvukovala, ať v tom, jak rozklížil se pohádkový rámec, v který zaklel hudebník svou zvučnou visi.

Právě shakespearovské scéně na tom záleží,

aby rozmanitě přízvukovati se dal i vstup i odchod, aby zmnožily se cesty jevištné jak výměrně, tak směrně, vížíce se stále k pevné přímkové a rovinové soustavě; lze vchodů, těží-li se z celé zužitelné prostory, buď přidati, neb ubrati; a ježto stěny kolmé k hloubce stojí rovnoběžně, člení a jest učleňován každý otvor, průčelný i bočný, architektonicky. Průsmyky a díry panoramatických jevišť přehodnocují se v bránu, okno, loubí, v portál, ve vráteň; divadelně se již nepadělá síla přírodní, jež prohlodává skaliska a ulicově zvyvracuje lesy skutečné i lepenkové, vyjadřuje se však, nebo aspoň naznačuje, zákon, zákon tíže.

Kdyby se byl tedy vztyčil na rozhraní středního a posledního pole oblouk o třech brankách, bylo by se tvárně ucelilo hrové prostranství, protože by prospekt pozbyl kose malovaného a kose přistavovaného haraburdí; dořešilo by se jeviště a zpohýbaly by se osoby i sbory, přinucované teď k stojatému okolkování a více, rozvinoval by se pohyb po způsobu variací. Tehdy rybáři by křepce vtrhli zprava v roztroušených skupinkách: z křídla do ulice divákovi nejvzdálenější a z boku do ulice

střední, z které by se vytráceli do leva. Tento výjev není totiž spočinulý, nýbrž mimochodný; hloučky nechať postojí jen chvilenku — co skupinka, to věta — spějíce hned nedočkavě, chvatně o dům dál; a nechať neobracejí se do hlediště čelem, nýbrž natočeným profilem; lid nevystupujž hromadně a ve srazech, než mezerovitě a v dílčích sborečcích. Krok vykonanou prací nezemdlel, je tanečný, ba dvojice (jež houstnou trochu za dohry a v dohře za ruku se ujaly) si jemně vykomihávají kolébavý takt, přizpůsobujíce chůzi tempu na dvakráte zrychlenému.

Druhý sbor by zněl pak ze sousedství do prázdného jeviště a další zástup, ulpívající a průčelný, vyslal by dva předvoje a sice na třetím a na desátém taktu Allegretta tranquilla, symetricky, křídelnými dvířky pole třetího, nežli, zavíraje pozadí i střed, by nahrnul se valem celou zužitelnou šířkou posledního pruhu, během narůstajícího crescenda. Tito zástupové nešatili by se jako dělná chudina; ať vyšnoří je pohádka, ať jejich oblek, třeba po svém přistřihly ho jiné prostředí a jiná doba, připodobuje se rouchu, do kterého strojilo

své pastýřské hry rokoko; a má-li pohádkový úvod dobře skončit, musí vystoupiti Shylockova dcera — princezna ne z rudé bedny, nýbrž z přenosného budoárku, pošitého, vykládaného a vystlaného, z jakéhosi kouzelného oříšku, kde není prkének, kde není trámců, kde lze spočinouti na hedvábí, sametu a mušelínech; a jas, jejž vyzařuje tento vílí zjev, se projeviti musí odrazivě, takže dorážející dav v osminkové pause náhle couvne jako jeden muž, takže výhružné a napřažené paže sletí, krásou uhranuté, naráz jako blesk, tak, že množstvím jako vlna převalí se udivené posunové „ach“.

Dílo výpravné se nepohodlo s dílem skladatelským, nejhůře však pochodila souhra. Souhra, která zalyká se v cizí, hudbou nenasycené a hudbou neobnovované atmosféře citové, v nepříhodném ovzduší, kde odumírá, příběh za příběhem, každý smysl psychologický a která nepodráždí dramatických nervů, v ději vkořeněných; souhra, jež pokaždé propase chvíli, kdy nastává mimický zrod, souhra, která podnítit se nedá ani z příběhových ohnisk, natož řečnou jiskerkou.

Tak — dbáš-li hudby — předcházela zpovídání Bassaniově ne nyvá vzdychavičnost, nýbrž besednická rozmíška a stolovnická kocovina. Bassanio nezpil-li se, zmiloval se do nálady fatální; je zadlužen, má tlachů po krk, tíhne do samoty. Ať přižene se tedy (pravým křídlem posledního pruhu do levého kouta) čtverým náběhem, zastaveným vždycky na koncové čtvrtce; tento vpád se proměň v zneklidněný, okatý a krokem sdělovaný monolog; jeho bratří, z čtvrti mírně mokré dopáleni, že se trhá společnost, ho stíhejtež a dostibnětež nadběhnutím (z prava, ze druhého pole); ať stanou, nechť však vtipkaří si na vrub Bassaniův mezi sebou: mají respekt k šibeniční náladě, s níž není žertů a jen Gratiano, nejtroufalejší z nich, patheticky vyhoukne: „je zamilován".

První skupinová sestava buď tato; Bassanio sedí, bradu loktem podepřenou, civě do prázdna a proti němu, v koutě, šuškající trojlístek, kterého on nedbá; je podrážděn. „Nejvíce mne zvědavost ta trápí," vstane, poslední takt moderata zhurta pokročí a zhrzen, poděluje uštěpačným úklonem a peprnými slovy druha za druhem, „co je ti

drahoušku?“ „co tobě chybí?“ „my pomůžem’ ti rádi!“ Otočí se na podpatku „samé sliby“ a slavně všem třem najednou a do očí: „Nuž, pomozte!“ Ať zpěvák slova barví, ať má rčení za rčením svůj odstín, jinou pokaždé a ovšem zkyslou, hořkou, pelyňkovou příchuť, nechať věty jen jen cedí. Pohledy jsou kosé, ústa ztrpkla, hra co nejnázornější i za smiřlivějšího (ale ještě docela ne ochotného) vyznávání: „Dluh a jen dluh“. Okázale zobracet si kapsy (druhům tváří v tvář) a dost. Podruhé ať účtuje své dluhy s sebou sám, sčítaje položku k položce na prstech a zuby jako zaťatými; plije na svět, rázně usedne; a jako na začátku, lhostejnost a neúčast. Z trojlístku se pooddělí Antonio, za ním Lorenzo, až skupinka se zploští v řádku, směřující k bloudkovi; ten tak tak, že jen odpovídá, nevzhlédnuv a nepohnutý, na půl úst. V tom tedy vězí herecký vtip výjevu, aby polarisačný vztah samotáře k hloučku, dvojmožný vztah, zjednodušoval se, chce-li tomu orkestrálný pokyn, v sdružné dostřeďování a v snubné tíhnutí; aby souhra nyní leklá vzdouvala se dynamicky, aby spořádal ji rytmus, aby vybur-

coval posunovou představivost sebe menší věcný poukaz.

Ale dnešní nepečlivá souhra prolelkuje zvláště obratníky dějové, nepozastaví se u nich, nevyvádí z nich a na nich dramatických klenutí; právě pod únosnými a pod vznosnými úhelnými pilíři se ssedá výstavebné dílo, právě na svazech a na švech rozzívnou se trhliny.

Bassaniem želaných, „pět tisíc“, slovo, pro které ten celý vzdor a spor, slovo, k němuž celá znesnadněná rozprávka je přípravou a na němž přelomí se dění, uplývajíc příště spádem jiným, právě toto slovo posunově neztěžkalo, nýbrž zmalomocnělo a zmdlelo. Všemocných „pět tisíc“ musí každému z nich dát co pro to, Bassanio musil by jim dodat tolik váhy, aby se srdce mu spadl kámen, když mu prožluklé to slovo vyletí už konec konců z chřtánu. Zapeklitý Bassanio, přiznávaje barvu, musil by svou kartu, na niž všechno vsadil, okázale vynésti a zprudka přihodit. Bassanio musil by se v celé slávě ze široka ke svým známým natočit, co se zatím noha pomalu a křížem klade přes nohu a musil by se, zraky zrakem probodá-

vaje a spoléhaje na loktech, vzad vykloniti; teprve, když nejpozorlivější účasti si dobyl, napětí když na vrch věže vyvedl a přervu zájmovou, jež od společníků ho dělí, názorně a na poslední chvíli zveličil, tehdy teprve by mohl schladit rozpálené hlavy číslem, s nímž měl potíže: co slabika, to cent. Orkestrový úder, v zpěvu prázdná čtvrtka, všeobecný poprask, okamžité pohroucení, po vypětí náhlá skleslost; zděšená, trojhlasá ozvěna: „pět tisíc!", potom glossy ve třech, do nich Bassaniův doslov, odevzdaný, sebou sám se obírající.

Než tím se ledy prolomily; teď již smí se Antonio přiblížiti, teď smí za ním Lorenzo a Gratiano, účastní a slitovničtí, polehounku, jako po špičkách a jako k chorému, druh za druhem a souběžně s návratným motivkem, vystavěným ze čtyř taktů, z paralelných sekst. Do teplejších tónin moduluje hudba, do teplejších pásem moduluje hovor, vytrácí se tedy dosavadní zpovědnický předěl, postaťová polarisace teď zaniká a sdílnějšího Bassania starostlivě obklopuje postavový půlkruh: „co v tom vězí?"

Kdyby tedy výjev po novém byl propracován, přešla by ve třetím údobí, skupinná odlehlost ve

zjevný styk, a — výtvarně — risposta sšinutá svisle i podél, by zdvojila propostu.

Kdyby tedy výjev po novém byl propracován, přešla by ve třetím údobí skupiná odlehlost v mimický úvazek, jímž herecky se dovyjádří ostatně i nápotomný milenecký dvojzpěv belmontský.

K Porciině ctiteli, jenž nadále se rozhoruje, aniž hned se sbratříčkoval, jehož vyznání víc chvalořeční, vypovídajíc jen bezděky, se druhové již přimkli; úvazek se dokonává skupinovým shoustnutím, tlum k sedícímu Bassaniovi se sklání, k stojícímu nachyluje, postati se téměř neposouvají. Úsměšky se rozdávají tak, že hlava jen se poodvrací, trup že vykyvuje pouze nazad, jednu nohu neustále do podlahy zabořenu, druhou vylehčenu, s prsty u země a patou zdviženou. I Bassanio přiměřuje pohyb nové sestavě, naléhaje zprvu krokem rozloženým tak, že jedna podešev tkví na zemi, co druhá dotýká se půdy hrotem; tak, že zadní holeň s tělem průbojnicky pohotovým ku postupu tvoří směrný paprsek, jejž přízvukovati lze paží; tak, že k vidině, v níž milovník se ztrácí, poukazuje již chůze jako horečnatá,

jako oblouzená; takže převážením těla s nohy na nohu lze vyjádřiti náladový zvrat, sraz nadějí a skutečnosti, náhlou malomyslnost. Když Antonio konejší a Bassanio (velebící první slokou temný zrak a v dalších verších pohledy a úsměv) když se znovu rozplamenil, když se rádcům vymyká a za přeludem, jehož ne a ne se nasytiti, dále tíhne, jakoby byl na dohled a na dosah, tehdy střídou prvků pokročných a výkyvných lze zbystřovati hru, a zazmítati postavami, aby se v tělovou pulsaci promítlo hudební čeření, aby se v tělovou pulsaci promítly věty a odvety, jež uklidní se samý konec souzpěvu, kdy skupina se rozletí a opět zpolarisuje, kdy Bassanio konečně již umlčuje uštěpačné posměváčky, měře si je pohledem půl varovným, půl pohrdavým, kdy s ním posléze je řeč, kdy židův orkestrálný motiv, změnil se mu do té míry ve skutečnost, že naň odpovídá zavrtěním hlavy, potřesením dlaně, posílaje zamávnutím ruky ke všem čertům Shylocka i nepříjemnou peněžnickou pochůzku. Pětitisícový vtip by musil naposledy zníti smírně, jako ulichocování; všichni, jeden chumel, nadarmo se derou o Bassania, jenž

svodům odolá, jsa tomu rád, když vtipálků se zbude; sotva oni došli do popředí, do pravého kouta, stanou; hlaholení trub. Bassanio přidává se k přátelům, v ose třetí scény stane herold, ve křídelných jejich brankách trubači a zvědavci se hrnou doprostředka s obou stran a do popředí z leva (tudy-též se vracejíce); konečně je Bassanio sám a sám.

Milenecký dvojzpěv belmontský lpěl zatvrzele na jediném motivu; úvazkové toto drama (ženich na kolenou, vzhlížející, s hlavou přitulenou k nevěstině klínu), thema vydatné a sporé, nastoupilo nepřipraveno a vyšlo, nerozvedeno a neobměňováno na prázdno. Sřetězené ruce, stále splihlé, stále lnoucí k sedícímu tělu, ruce jinak neúčinné přepásaly dívčinu hruď jednou pro vždy jako smyčka, zauzlená do dvojího loketného ohbí — soustavení, k němuž dospěti lze na několikráte, v plynném pohybovém modulování, kdy dvojí paže bez ustání víží tělo k tělu.

Zprvu Lorenzo stůjž nad Jessikou, v dlaních její skráň, v dlaních její hlavu pochýlenou vzad; v čtyřech mezihrových B-dur taktech svážej se jí výbočně a pomalinku k nohoum, do pokleku, ana

levá ruka po spáncích se vzdušně smeká k rameni a po zášijku, po rameni pravém, po lokti až k prstům; Lorenzova pravice, jež kratší drahou, v kratší době sjela k pasu, sevřela již levé dívčí zápěstí. V G-dur větě — obměněný motiv původní, dvé vztahovaných rovnoběžných paží, motiv nyní stupňovaný, neboť také dívčí lokte, dosud němé, berou na se úkon souřadivé spojky — v G-dur větě dychtivější pocitové skupenství se zpromítává do přítulnějšího shluklejšího seskupení tělového, jemuž srostitosti přibylo; smrštilať se jednak vertikála dosud strmá, ale sklopila se také pomyslná rovina, k níž tíhnou zorné paprsky s dvou protilehlých stran. Jessika teď shlíží. Nová mezihra, a lokte takměř vodorovné, loket k lokti skloubené, se vzpřimují, hruď Lorenzova sleduje jich pozdvih zároveň se po Jessice vzpínajíc, jež takořka rty na rtech, zrakem ve zrak pohroužená, šepotá svá tajemství. Třetí mezihra, a postavy i ruce pozpátku se schýlí do někdejší polohy. Più mosso, Lorenzo se vzchopí, povstane a, vzdálen s délku napřažených nevěstiných paží, pokládá si dívku na prsa; čtvrtá mezihra a Jesika mu zapečetí ústa táhlým

polibkem. Appassionato, s povlovnými pohyby je konec. Ještě trojí cukavé a lomcující ucouvnutí Lorenzovo, trojí úderový příraz mileneckých hrudí, schválně zdržný, aby popadla se konec konců obě těla v burácivém objetí. Teprve když do allegra moderata ciřinčivě sletí střípek z karnevalového motivku, tu nadobro se zruší dosavadní spojení, a ruce rozletí se jako peruti. Foestrův Gobbo, vtipné páže, mrštně křepký jinošík, ten že by liknavě se k světu měl, ten že by nedovedl sebou šít a tomu že bys četl zpozdilost a opozdilost z vyjevené tváře, ze hranatých končetin a stojánkovitého trupu? Kdyby výpravčího, kdyby herce nabádala hudba? A kdyby souhra řídila se zvukovými osnovami, nabýval by všelisktery motiv, zahrabaný zatím, důsažnosti stichomytické, té, která protiřečně podrážditi musí osloveného, než pomalejším vyprávěčským spádem do písmene zví, oč běží. Hovoří-li Shylock s Jessikou a ozve-li se Tubalovo thema zatím beze slov, již musí Jessika se dovtípit a přihotoviti se naráz k chladné přetvářce, jež námluvám dá správný, Lorenzovský výklad.

EVA

Aby Evě divadelník neukřivdil, dbát by musil, přemýšleje o jevištném soustavení, několika zásad.

Rozsouditi, po prvé, zda ubytovati lze pod touž střechou lidi, kteří přešli ze dramatu mluveného do hry zhudebněné se stejnými sice jmény, ale jinací a do té míry odrodilí, aby k jiným cílům zkoncovati mohli daný příběh, jehož vzestupy i sklesy ostatně již předem hudebník si přeřadil, upraviv jej zatím řečně, rozsouditi, zdali vzájemně lze stěhovati usedlíky různých obraznostných zeměpásů, není za těžko. Opera a činohra, i kdyby do písmene látkově se shodly, podstatně se liší, nejen transposičně, než i rozvrhově: posičně a proportivně; herecký vztah k činoherným movitostem jevištným, vztah sčasovací, slyšným tvarům podřízený, venkoncem se ve zpěvohře změnil. Pohyb ze zvuku již nevyvstává naprostě, než otrkávati se musí o výstavbu nepřípadnou: vpravuje se, místo aby spravoval.

Transponovaná hra — nebereš-li ani v počet jakost jevištného obraznictví, pozoruješ-li je měrně — transponovaná hra, vidinného rázu, nemůže

se na zděděné návsi, ve zděděné jizbě povytyčit. Ve světnici, zdá se, padá strop, nad dědinou visí nebe nízko, zcela nízko, jako poklička a jako příklop; slunečnice, vidíš, ke slunci se nevzpíná a neotáčí, rostliny se, cítíš, skrčují a choulí v roští, chalupy a střechy placatí a všemu zvučně ztepilému sražena je páteř; bot mílových bys potřeboval, chceš-li zavčas čeledníkem přejít z kouta do kouta a čoček ostře spojných, abys polohově rozptýleným sobě zcizeným a ztitěrnělým osobičkám vytkl sdružné ohnisko.

Po druhé: je výrazivě naplat lidem, po záměru básníkově povahově protiřečným, selský jednotivý stejnokroj? Slavnostný šat venkovský i městský, fěrtoch, vyšívaná suknice a kosárek tak jako v jiné společenské vrstvě vlečka, závoj, kabát plesový, projevují třídné souručenství, schvalné přiznání se k zvyku, pospolitou úmluvitost, dobrovolnou kázeň, proti níž by hřešil, kdo by vybočoval, vyjímal se, vyřadil, věz sebe líp, že onačeji by mu slušel jiný střih, že svobodněji dýchalo by mu se třeba v strůji splývavé než sešněrované. Divadelní umění, jsouc tuto nazíráním jednotlivin

morálných i úkazových a, přesněji snad, významkovým vyzíráním, začíná, kde krejčířka a vyšívačka lidová, ať sebe rázovitější a nadanější, končí; její ozdobnictví nesmí být mu za víc, než-li za tvarebnou, pobudivou záminku, než za roznět a rozžeh.

Teleologicky tedy obakrát se dílo různí, jakož různí se i volní pohnutky i kony lidí, oblékaných umělci tu jmenovitými, tam bezejmennými. Dramatické — obrazivé — konání se neobejde bez úsilné obraznické účasti, jež vyladiti musí barvy, světla, útvary i tvary v jejich setrvalosti i v jejich plynutí; jež tedy nepřestává na vypozorování a svésti musí víc, než lidopisný zatykač. Kdyby totiž dotvářely se a přetvářely strůjné prvky slovácké a kdyby soudně zjistila se jejich divadelná dělnost, neoblékly by se dívky do kratičkých suknic, které umenšují postavu, do škrobených zvonů, které odnímají tělu ztepilost a maří zpěvaččino úsilí, když uhranutá, vytržená třeba, povyrůst by chtěla ze sebe a nad sebe, co suknicová báně, nevítaný, svislý k trupu kontrapost ji sráží k zemi. Za to kontrapostál-

ného rouchového soustavení, kontrapostálného z leva nebo z prava — vztažmo k ose tělové — se nedbá; třeba nejvíce měl viny souměrný a do tuhosti věrně přejímaný šat, přece plenou nebo plachetkou by bylo možná prodloužiti rozmach, zpohýbati ulpělé již tělo přehozovou odezvou a nenáhleji zkonejšovati je v klid. Konečně by oděvová strakatina, ostrůvkově zamořená kormutlivou černí, klášternicky odříkavou, výmalebně neúčinnou, ano proděravující, mohla nabýt hrové karakterisačné účinnosti.

Po třetí: z domácké a řemeslné práce prospívá hře pouze pohybové její thema, je-li slyšně, orkestrálně, zhodnoceno; lze pak zaměstnání, třeba nejokatější, tak auberovskou zedničinu, nebo, z Fidelia, hospodyňský Marcelinčin pospěch, zmoci náznakem. Ale pohybové prvky kožešníkovy a Zuzčiny jsou v Evě dány jinak. Samko nestehuje, nemáť ani stání: měl by zneklidněle, přetržitě měřit cestu od okénka k dveřím. Zuzka notuje si píseň, která není, než-li zušlechtěné mimoděčné pozvukování a pranic nemá z valchovných a ze ždímavých rytmů pradlenských; dělej si, co

dělej; mha za prací, mha před pracovnicí. Jizba bez necek a o verpánku umělecky stvořeném by prohlédla a jak by, onačeji, srovnaly se cesty dramatickým chodcům, kdyby nábytek se pořádněji postavil!

MIMICKÁ PODOBIZNA

Prvky, z nichž herecky vyrůstá Foerstrova Eva, jsou dva: motiv sirobného úděsu, strach z tmoucí tmy a motiv proměnění, nazíravé blaženství. Marie Šlechtová, postřehujíc takměř napořád jich návratnost a těžíc začasté z jich výstavebné váhy, vynašla si pro každý z nich postoj základný. Vnitřní osamocování ztotožňuje se vzpřažením paží, jež dotlačuje dlaně nebo pěsti k spánkům; rajské tušení a rajské oslnění vyjadřuje dvojmo, buďto utkvělýma, jako uhranutýma a uhranujícíma očima, co tělo zároveň se sbírá, vyzvedá a vyvstává; nebo uchvacuje rozvírající se nebe vzmachem, hybnou pohotovostí náhle zburcovanou.

Z motivů lze hrovou skladbu vyváděti jejich obměnou; motiv prokládá se mimickými mezislovci, narůstaje v soustavu souřadnou; anebo podřaděním, takže k motivu se hledá vhodný prvek protiřečný, že se motiv posunkově stínuje a že se uplatňuje vztažmo k svému sousedství, až objemově vyniká, až předčí ploské thema sdružené. Bez potměšilostí není ani tento ani onen způsob. Souřadivé posunkování, jež zakládá se

zhusta na proměnném sčasování, to jest na úkonu témže, ale zpomaleněji neb ukvapeněji zopakovaném, odstavcuje pravidelně příliš často, aniž vyčerpalo látku motivicky danou, aniž přichytlo se vazně k dalším, načínaným vlnám tělovým. Připodobíme-li pochod střídě: klad a zdvih, protahuje první postup tvárný lehkou dobu přílišně, až zjaloví, až zvlčí v dobu lichou, pranic nepovídající, v nevítané utkvění, jež neví kudy dál. V témže mrtvém bodě dodělává podřadivý pochod herecký, sveze-li se příliš kvapně, nebo prodlévá-li tuze dlouho na thematě vedlejším, že nevyužitkuje ani, případně že nadužije jeho únosnosti. Třeba Šlechtová se nevystřehla těchto mělčin dopodrobna, třeba nedokračovala krajních motivických rozkyvů a útlumů, vydala své nejlepší, zvlášť v dějství třetím.

Počínajíc děsem, skleslostí a bezvládím, a tuhnouc v solný sloup, když přimlouvá jí Mánek „zapomeň, co změnit nelze“, počínajíc mžitkovým jen zaproudĕním pokročným a údovým, když Mánek odchází, jda tišit matku, ústrojně si takto připravujíc nástup zoufalého thematu, stiskne

spánky jako divá, načež umocňuje postoj jednou pro vždy na se vzatý zprvu tak, že znovu jede lokty nahoru, teď výše, nad spánky až k čepečku a teď že prodlužuje i skles paží: ruce svismo spadávají déle, pravice se konec konců vodorovně prostře, vypouštějíc z prstů náhle zmalátnělých servané zavití. Po druhé, že klečíc zvedá ruce v tentýž směr, než níž je pozastaví, do sepětí modlitebného a že se schoulí s lokty nenáhleji spouštěnými k zemi, na niž dosedne, co dlaně, zatím dotekše se půdy, jsou jí opěrou. Po třetí, že poléhajíc, stáčí pohyb zprvu svisný do roviny vodorovné, tisknouc pobloužená, smyslů pozbavená, nepřítomné, dávno zahrabané dítě. Ve vidině, vítajíc své nebožtíky, nenapřimuje již paží, napřímí se celá, najednou se vyjadřujíc dvojím thematem; a shrucujíc se naposledy k podlaze, až opět sedmo, zkrátí tělo na délku jen páteře, vzchopuje se „k záři slunečného zřídla" vzkrokem videckým a míří k tůni.

Kdyby jenom v úhlopříčné chůzi za údobí závěrného pokračovala až k jevišťové zádi, kdyby jen se nevracela z polou cesty, kdyby jenom

ohlásila rajskou varhanovou nevystihlost čelným natočením! Kdyby, dále, úvahově dotvrdila výkon, aby tatáž mimetická představa se každé představení jistě shodla s toutéž větou hudební a neklouzala vrtkavě a vrtošivě po zvukovém proudu! Kdyby jenom naposledy využila Mánka v druhém dějství, ve výjevu milovného zaváhání za důrazný kontrapost. Proč by oddálení, ona postať paradoksně obranná, již Eva — po souzpěvu vyvolávajícím lepší zašlé časy — ukládá i Mánkovi i sobě, projevit se mělo tvárně náhlým rozptýlením? Kdyby zamilovaní se tehdy právě ujali dlaň dlaní, kdyby Eva levou nohu vbořenu a druhou vylehčenu, odkloňovala se od milého, ukazoval by se dvojzvučný cit v pravé podstatě; tak, jako za Samkových námluv správně Eva k Samkovi se s lávky nežene, než naměstnává, zjihlá, třeba neutěšená, svá hnutí pouze do cudného, sotva znatelného pochýlení.

SYNOVÉ CHLEBA

Náměsíčná Broučkova pout nebyla by asi vznikla bez Straussova Růžového kavalíra. Obě díla žahavá a ožehavá, nejsou víc a nejsou méně než-li opereta, v dobrém nepříhanném smyslu původním, smyslu etymologickém: opera zdrobnělá, satyrický rub patosu, karikaturní rub monumentality; opereta, která pitvoří se po průměrném požitkářském člověčenství, v jádře sebemileckém a líném, maskovaném jakous takous mimořádností ať stavovskou, ať bohémskou, ať nyvě citlivůstkářskou, opereta, jež se chutě vyjadřuje tanečními rytmy, opereta, která by se ráda vznesla k aristofanovské úrovni a nepovznáší se, an starý Adam, v skladateli samém tkvící, leckdy netne do živého, aby neposekal sebe. Doposledka nesúčtoval s měsíčtinou ani s měšťáctvem sám Čech, neboť potíraje vrstevnické vady, sobě sám chtěl býti soudcem. Ale přísná po swiftovsku neúprosná satira se povede jen tehdy, když se hánce vyzul z nepravostí, jimž se směje, je-li tedy čirý, sporu neúčastný pozorovatel a tehdy po druhé, když nabyl míry pro nezměrnost Naprostého, bylo-li mu s hůry dáno povědomí absolutna. Janáček, což není ob-

mezenost, nýbrž mez i velmi nadaných, je z těch, kdo netuší měr nejvyšších, kdo nevnikají do kosmických řádů, spravedlivě mravních podstatou i původem.

A není těchto neúplatných řádů v části husitské, kdež ethos hromadné se utkávat má s mravně nicotným a ledajakým bláhovcem. Takže dramatický spor se zvrhá, takže dramatické bytí Broučkovo se rozpadává, záležejíc v několika výtržnických poznámkách. Dramatik, jenž současně by stoupati chtěl cestou darmošlapovou a cestou táborského bratrstva, ulehčiti by si musil buďto ironií, ironií oidipovsky tragickou anebo humorem, jenž usmívá se plačky, jako shakespearovský blázen v Learu. Brouček, hrový ošlapek a zironisovaný žánr spadlý do velebně pospolitých hnutí, povýšit by musil na dramatického podílníka *pod pláštíkem* žánru; ne-li boží bojovník, tož aspoň boží kejklíř; jedině ne Pilát v dramatickém kredu, který nic si nevypaběrkuje ani dramaticky ani hudebně:

Vyjadřuje-li se rázovitě náměsíčný Brouček výřečnými větičkami, mluví s Husitskými v nemelodických a plytkých říkánkách; jakož vůbec ve

výrocích Pražanů se neobráží povaha a člověk, jakož hudební žeň této části, jinak jalová a hluchá záleží jen v sborech, v konšelově vyznavačské apostrofě, v dívčím otčenáši.

Kdežto na měsíci všem se měří stejně; na každého dojde, ať je zironisovaným žánrem nedochůdče umělčík, ať jeho Musa, horující po geniálnické kštici, ač-li nenamanulo se právě v cestu obstarožné zajištěné postavení, nebo konečně pan domácí, jenž účinností napěchovaného kapsáře je neméně si jist, než zneuznaný břídil nebo pokrytecky miliskující se husa bezpečit se mohou působivostí té vnitřní rozedmy, již, nadsazujíce, křtí názvem cit. Blázinec, jejž ztropí tato trdla náměsíčně zpitvořená, když se vytřepetala ctná Musa z tatíkových-estétových pařátů a když je v ochranu vzal mecenášský ťulpas, jejich zbrklé rejdy, přeháňky a sháňky, ze kterých jde hlava kolem, jež se vesměs zvedly, ukazují, přeludné a stihomamné, bezděky, že jejich tvůrce byl by s dobrý balet.

Janáček je příklad hudebníka rázovitě nadaného: vjemy mají bujarou a kořenitou mízu, vy-

hánějí jednotlivě v bujné tvary; ale zdivočují, sdružují-li se. Stavebného, vršivého tíhnutí v nich není, neboť poskrovnu je umělecky vypěstěného a zušlechťovaného v této hudbě výrazivě prvotné a kostrbaté všude, kde chce vystupňovati, kde přetvořovati a umocňovati má prvky skladebné, jichž zmocnila se dravecky a rozladně. I tu je důvod, proč se daří Janáčkovi lépe ve překotných střídách nálad měsíčných, než ve sporých a ve spolehlých dějstvech husitských. Žižkův pochod nenarůstá, nemohutní, nehmotnatí, ježto Janáčkova nepoučovaná vloha selže, má-li naměstnati zpracované thema ve zvonivý nástrojový massiv; a tak vůbec barevným a souzvukovým tříbením a vyladěním, kultivací, zhutnělo a zlahodilo by se značně znění skladebné a přibylo by proportivné soudnosti; a ucelila by se představivost instrumentační a harmonisátorská, neposloupná dnes, než děrovatá v směru podélném i svisném; i když by se ochočilo trochu sveřepé a urputné a zapeklité tvůrčí ústrojenství.

Pohybově přiřadí se náměsíčný výlet k uměleckým divadelním výkonům, když, jako o pre-

miéře, dirigent dbá přesné rytmiky a kázni, které podrobil on hlasivky, když podřídí se těla herecká. Dbá-li vývodného hudebního sřetězení, z něhož vývodně se rozvinuje souhra, založená vesměs dvojně; aby výpad stihal uhnutí a ozva výzvu; aby oba pohyby se zcelovaly v jedno směřování výsledné, aby přejímal druh od soudruha, kterému se vyšklíbá a kterého se stoudně děsí, postoje a přehnaně je zpadělával, aby reaktivnost, která zabývá se na ráz vytvářením pohybových rispost ku propostám soupeřovým právě dovršovaným, zbystřovala spád a ztužovala vaznost mimetických dialogů, aby náhlé pohovy a vzmachy sborů, koncujících předehraný pokyv, vzmachy jako na povel, připodobily se trhavému komihání údů loutkových. Posunová mechaničnost, látkou žádaná a daná, ujednocuje pak hru. Ve hradčanské předehře však děje obyčejné, nešklíbivé, potřebují nové píle, ač-li také je má rozvlňovati týž jednotivý hyb.

Všední život vyjadřovati lze pohybovou figurací, gestem, seskupením, odvozeným z kde jakého slůvka, z kde jakého hudebního přízvuku, jen

trochu názorného, jenom trochu znázornitelného. „Podržte tu lucernu" se představiti musí s okázalým zamávnutím k pouliční lampě, která jako odrazivě sešikuje společnost. Míní-li se holoubětem Málinka, proč nepřidružit k větě zřejmý poukaz, jenž tatíka i dceru schladí a jenž dozní u Mazala, který musí prstem strouhat mrkvičku, když s uzdy pouští škodolibý jazyk. Würfel ať se rozkračuje kolébavě, hápavě a jeho rozloučení mimicky nechť vzejde z podrbání: „co pak jsem chtěl vlastně říci". Pohybové sčasování ať se ztotožňuje s hudebními měrami, ať číšníček se po prknech jen mihne, neokolkuje, skok se schodů a rovnou do tmy. Broučkův postoj, an se smlouvá s měsícem, buď vratce stojatý a neposedně ať se vrtí klouče z hospody. V dohře zamilovaní by vyšli objati a chůzí přízemní i souvavou, co noha nohu mine. Útvarně by tanečnice vyvrcholovaly uvítací úklony a mrštně s rozvlátými údy vichřily by jevištěm; aby nekostnatěl v baletu ruch předčasně, aby rejdění se neobmezovalo na malinké, stěží zřejmé krůčky, na částečné ruční otočky a na kroutivé pochýlení šíje. Satyrický Pegas není živá kobyla;

byl by to kůň na kolečkách, dřevěný, a táhli by ho za provázek — tu je zvláště uvarovati se toho, aby nepáchala malířova levice, čeho režisérská pravice si neuvědomila. Neboť za tohoto mezivládí, za tohoto dvojakého poručníkování nemůže být výtvarnické dílo hudbě rovnomocninou; je mastičkářský přílepek, je svrasklá záplata, tak zcuchaná, tak zprahlá a tak hrubě ostehovaná, že za své bere dramatická barva, dramatický střih i švih. Musilo by si hrát spíše na stavebnici, než na nevídanost a zázrak.

ZUBOŽENÁ TERPSICHORE

I.

Pantomimy, které opět zdomácněly na největším pražském jevišti, neobrodí tance; nabízejí podívanou místo divadla a místo ústrojného tvaru, který vzít by mělo na se lidské tělo, ukazují nevídané divy strojové a strojnické, jež člověk nalezl a které řídí předběžnými výpočty a úvahami, ne však vnuknutím; úvahami, jimiž svládl hmotu rationálně a průmyslně. Úkonová irrationálnost umělcovy obrazivosti i úkonová irrationálnost látky právě zmáhané a dotvářené jsou ty tam.

Hegel vytyčuje předěl mezi krásou přírodní a krásou díla lidského; krásy živelné se zmocnil duch jen jednou, krásy uměnové dvakráte; děl divadelně výtvarných se musí herec zmocňovati po třetí a sice tak, že vnucuje jim stále nový význam tektonický, že mění jejich výrazové poslání, že nespokojuje se věcnou jsoucností, že vymáhá z nich nové vždy a nové funkce, že předmět, roucho, světelný pruh, spoluherec, jsou mu — potřebí-li — pohybový vodič, pohybové vývařisko, pohybová hráz. Divadelní kouzla, divadelní obludy a divadelně živí draci, ovládáni

vnějším vlivem, znevažují svrchovanost hereckou. Dramatická dílna lidskostí, kde panovati má jen duch, se v chodu zaráží; a parním pohonem se nahražuje obraznostný vzlet a hyb.

Ale v pantomimách, opětovně křísených, se hřeší víc než sedmasedmdesátkrát za večer. Skladatelům chybí dramaticky tvůrčích podmínek.

Nejenom že nekořistí z děje mimicky, že děj jim nenavodí představ pohybových; nejenom že posun není víc, než náhražkový dorozumívací prostředek; posunčina v těchto pantomimách pouze vypomáhá, jako nauková, nečleněná, nouzová řeč hluchoněmých, nevyjadřuje se svrchovaně, naléhavě, bezvýhradně, její sdělná mohutnost je přetržitá, podmínečná; nestvořil ji umělecký úradek a nestvořilo si ji osvícení, nestvořila si ji vědomá a nadvědomá účinnost; vynutila si ji potřeba, vyhrdlily si ji trpné složky promlouvajícího já, ne nadbytečné, nýbrž zkomíravé pudy, které blekotavě prosí o porozumění.

Tato díla, narozená z úzké zamlžené představitosti, jsou neurčitá obsažně i tvárně; rozpadávajíť se v míchanici příběhových nebo ukazových

surovin, ve příhody, neuzpůsobené pro interpretaci tělovou než slovesnou, v události neštěpné a neúrodné, uzavřené do sebe, jež neobsáhly prvků tanečných a hrových latentně, než které hře a tanci slouží jenom za záminku.

Proto dav se jedincovým zakřepčením nenakazí, pohyb nešíří se sdělně, tanečníci opičí se po svém nápředníku předvádějícímu zálesácké reje, chorovody připodobují se spíše společenské hříčce o těch Adamových synech, kteří nejedli a nepili a jenom „takhle“ dělali, neb o těch kamarádech z mokré čtvrti, kteří, když se už tak sešli, pitvoří se, řvouce, po svém pivním křtiteli. Proto chybě psychologické (že totiž pochybový vzruch se přerývá a staví epickými vložkami) jde v patách omyl skladebný: posunková rozmluva se nepolarisuje, nýbrž ihned dovršuje obapolným přizvukováním. Proto změteny jsou druhy taneční a proto navzájem se sváří do samého konce tlach a obřad, jev a přízrak, odrůda a drůza, vidina a zevlounství. Proto pantomima toho rodu není víc, než v činnost uvedené pohádkové skioptikon, kde pohybného umění se najde pomálu.

Choreograf, pokud vůbec lze si vědět s touto změtí rady, vypozorovat a uplatnit by musel perspektivistický úběžník, do kterého pohádkový námět tíhne; musil by se napojiti více námětovou údivností, musil by jej pochopiti za poukaz; obloupil by všechnu všednost, samozřejmost, sousedskost a zpochytal by vlákna znapínaná do tajemných dálek, otevřených visionářům a snílkům.

Ať se nedostává evokačních prvků zvučné předloze! Z tance samého, byť odvozovaného z hudby duchaprázdné, sálat musí uhrančivá moc a půda, která tanečníky nese, musí působiti sladkou hrůzou začarovaného kruhu. Pantomima nejčastěji předvádí stav dřímotného zakletí a tanec pokaždé má jakýsi ráz zaříkadelný.

Než divadelní postavové skupiny se podobají sestavou i výkonem i pozemšťanským klidem proplétavým polonézám z hodin tanečních, mají cenu jako vzorek, jako nákres, jako z údů vypaličkované krajkoví, to jest, daly by se po zásluze zhodnotiti z pohledu ne obvyklého, vodorovně do jeviště upřeného, nýbrž z ptačího; ani

tehdy však by nezamaskovaly svého setrvačníkovitého koloběhu, i tehdy by se promítaly nejvzhledněji na půdorys, jako arabeska, jako spletitá a mřížkovitá výplň základného obdélníka; i tehdy ukázaly by se okončetinovým meandrem. Z končetinového sunutí a komihání narodil se tento tanec, okončetinových kmitů nikdy nemá dost a připíná si, aby po svém do zvůle se vypovídal, údy nové. Pohybného mihotání nechce vyjádřiti vlnou páteřní a rozčeřením tělovým, sledovaným, prodlužovaným či utlumeným oděvovou draperií, nýbrž motýlími křídly, k zádům nalepovanými, lidské velikosti přiměřenými a ručně střepetávanými. Vedle takového homunkulství, jehož vystříci se dovedla i zle pověstná Sacchettová, vedle homunkulství, z kterého se probrat musí balet ihned, nemá-li být po něm veta, mizí výstavebné nehoráznosti, k nimž patří věrně okoukané posvícenské rvačky, plátna, z kterých poznáš vývoj stavitelství městského i vesnického od středověku až do včerejška, krejčovsky oděvná všehochuť a kozonohové, již bůh ví jak se připlichtili k české pohádce a k selankové, vílí hudbě,

aby zasekundovali rusalčině tanci; každá nehoráznost zazdá se ti vedle homunkulství pouhým nedopatřením.

II.

Délibesovu Coppelii zkrátil výpravčí, jak vešlo v špatný obyčej, hned o hlavu; srazil vršek, za kterým se hudební růst vzpíná, přeťal příběhové vazy, takže splihl děj, vyňal z plesu, ubytovaného po skladatelově plánu venku, pospolitý výjev, který, vražen do podivínova pokojíku, div se nezalkne a neumačká.

Nad skladatelem bděl dobrý duch, když rozvrhoval balet. Látka takřka sama vykypí v tvar pohybový a kdyby nad to v hudebníku býval procitl sem tam i stylistický purista, bylo by se podařilo dílo bez vady a hany. Skladateli výpravčí však nerozumí.

Kout, kde Coppelia přebývá, jest přeludný. Volný baletový úvod utkal šlojíř kolem její říše stihomamu, vidiny a zdání. Nebýt této nápovědi, která za hrového průběhu se opakuje, bylo by

lze pojmouti a vystaviti balet za výstřelek karnevalového řádění, kdy nápadová zbrklost vrcholí, kdy střepeš, odhodíš a smeteš starosti, kdy z denního jha osvobodíš každý úd i vůli, kdy se oddáš lehký, neuvažující, zpilý, pospolitým varem unášený nejbláhovějšímu třeštění, jehož projevem jest pohybové vichření a posunová bouřka, jehož příčinou je posedavá nákaza i touha, vzbudit obdiv, jehož zrod zná množná duše davu, jehož zákon stylový se zove střemhlavost a krkolomnost. To jest, zjinačilo by se režisérské nazírání, popošel by výpravčí a pozoroval z blízka, zřel by bytost v jiném skupenství, než z odstupu, kde utkví za druhého, správnějšího pojetí; místo v přísvitu, jenž z hudby září, uviděl by zpodobovaný svět v barvě. Ani tehdy Polsko libretistovo však nesmělo by ztuhnout v zeměpisný pojem, ani tehdy malíř jevištný by zhlédnouti se nesměl na otčině mazurův a polonéz; Polsko znamená jen odlehlost a nahražuje nesrostité „Někde". První pojetí by vyloučilo z tanečného dění prvek stihomamný, homunkulská vidina by pozbývala přízračnosti, z loutek urobených k člověkově podobenství vy-

tratila by se přeludnost, a rozčarování, jímž končí alchymie milostná i vědná, nebylo by nadále již trním osudu; všechen lidský rmut by seschl v peprnůstku, která zbystří, pro podruhé, vtip.

Průpověď, že zpěvohra je přepych, platí o baletu dvakrát; ani chudoba však neospravedlnila by nevkusu, jenž znečišťuje divadelní Coppelii; nevkusu, jenž rozmazává do daleka do široka jarmareční nátěr, kterého se někde jenom dotkla Délibesova hudba; střihového, barevného, dějištného nevkusu, jenž propadl se pod práh umění a za rozbor nestojí. Ještě hůře: na jevišti hnízdí zásadová nijakost, v neumělých prstech popraskaly vzpružiny, z nichž pohybové dění bere švih, od výpravy k hudbě po pravdě je dál, než od dud k nebi. Čtvrt Copeliina, kout města, strmícího za sedmerým mořem, obrácena v kořalnové záspí, v doupě pejzatého podomního kramáře, v dům ožralčisek, ve přístřeší příživníků nekalého vzhledu, Coppeliin arkýř ve voskové panoptikum. V tomto ovzduší tkáň snová okamžitě věcnatí, z vidin ukazuje se jen naturálná spodina, světelné a zvukové a barevné sny básníkovy kyší

v hnědý škraloup; spodní vody živé, z kterých u Délibesa přirozeně vytemenil němý pohyb, byly zadupány — předslavnostný shon a dřímotný až strašidelný poklid homunkulů polou pohádkových děje nepohánějí a nestaví a nepřiměřují se dramaticky; a tektonické Délibesovy nedostatky — básník lépe rozpřádá, než eksponuje, tápe, než-li najisto se chopí fabulačné niti hudební — jsou zveličeny. Nutno-li již prve znáti zkazku o klasu, jenž zaševelí oklamané milé to, co v jiné krajině by pověděl jí kvítek kopretinový, lze převáděti starostovy zprávy o svatbách a zvonech v mimický tvar odrazivě; buďto tak, že vyjádří se pohnutí jež davem zazmítá, že gesta, bez tak obřadná a pathetická, intonují ještě o něco výš, že z pospolného radování vyvine se ruče zkouška na tanečné epitalameje, jakási mše zásnubná, již obětuje starší obce; nebo tak, že zužije se posunkových vztahů k sesymbolisovanému předmětu, ke zvonici, k myrtovému vínku, ke snubnému prstenu; po každé však zpolarisovati nutno dění herecké a tanečné, hudebnímu sezvánění odvětiti dvojzvukovým skupinovým poplachem.

Ošemetnost baletu, nad herectví choulostivějšího útvaru, tkví v tom, že od němého pohybu je k výrazové němotě jen krok; vykrouží-li balerina ohnivě a plavně tance kolové a poskočné, třeba někdy kolotaly pouze nohy, třeba výkmity se nesdělily páteři a trupu, tento tanec aspoň slabikuje; ale s fabulací mimickou je u ní konec a veta jest i po úhrnné dynamice výkonné.

„Tanec má se k herectví a k pantomimě jako vázaná řeč k nevázané;“ jsou z téhož rodu jedna krev. Režiséři, choreografové! Stvořte novou řeč!

POHYBOVÉ UMĚNÍ

Ve přerodném hnutí jevištném, jemuž česká opera se vzpouzí, běží najmě o umění pohybové to jest: 1. o gestovou, zvukem řiditelnou dochvilnost, 2. o případnost mimického projevu, aby nepotíral hudebního povelu, aby s ním se kryl a shodl, 3. o tvarebný způsob tělový. Výpravčího účast na hereckém díle po druhé i zprvu nábadná a návodná i vymítající a tedy kouskovitá zdánlivě jednotí se v třetím údobí, kdy narodily se již postavy a kdy již ze hry vznikati má souhra; výpravčí, jenž doposavad rozbíral a budil, nyní slučuje a skládá, stavebný plán, před tím črtaný jen přerušovaně a s místa k místu, nabývá teď souvislého obrysu, prvky, podrobnosti, jednotlivosti se zřizují a podřizují, ustavujíce se v sloh.

Z nově nacvičených zpěvoher však ani jediná, ať Tvrdé palice, ať Poupě, nezrála a nedozrála na třikrát a ani jedinou z nich nespravuje důsledný a přísný styl. Zpěváci, jichž nevzdělává divadelní vedení, odkázáni na neobohacované vlohy přirozené, vnímají a vyhrávají vztažně nejdokonaleji žánr, chudý svět a chudé zájmy občánků a lidiček; bludná srdce, veličenské vůle, vytržení

pathos, nevzdávají se jim; majíť o životech, osudech a vášních ponětí jen zkusmé; zvyklost vytěžovati děj po stránce jen úkazové, zápisové, poznámkové, uspala v nich videctví, jež nahlédá i v nepostižitelné. Nejsou-li s to, aby povznášeli svého hlasu k obřadnosti (z obřadného zpěvu, obřadného ve svém, vždycky jiném, smyslu slovném vzniká každá opera), tlumočí-li slavné rokování, plamenitá vznícení, i věštby týmže neúčastným, těkavým a nízce naladěným hlasem, kterým umlouváš si obchůdek a besedueš na táčkách, hlasem nevypěstovaným k oslavě dne svátečního, hlasem nespolehlivým a dýchavičným, dutým, napuklým a prázdným o hodinách pohnutí, jest jejich hra ne výrazem, než přešlapováním a mlýnkováním člověka, jenž jiným zájmem zabrán, takto vybíjí svou neposednost těžce zkrotitelnou.

Často ti, kdo po ariosech se pídí, najdou chudý recitativ. Namítá se pak, že skladatel prý zpěvu nedostylisoval. Háček vězí jinde. Virtuosních zpěváků již není, střelhbitých a zvonečkově vycinkaných tónů neuslyšíš; hlasivky si zvykly rozvíjeti tón, přizpůsobily se spíše notám vydržovaným

než tečkovaným; výrazem se nerozumí vyzpívání nýbrž vyříkání, zběhlé vyřídilky, repetící zřetelně své noty dvakrát, třikrát opraporkované uzamkly se nadobro, rozmáhá se nepřízvukovaný zpěv, jenž — to skladbám harmonicky členitým zvlášť vadí — nedodává váhy těžkým dobám taktovým; zpěv často znehodnotí harmonický valeur, zplichtí výjimečný úkon příkrých průtahů a stíná s kantileny její vrcholek i květ. Gesto těchto zpěváků, vyjímaje jednu tragédku a jediného umělce, jenž nabývá vždy nové síly tvůrčí s novým úkolem, jest plošné; postávají-li a kráčejí-li, promítá se tělo v bočný nebo průčelný a někdy natočený obrys, který zřídka (snad jen u Kamily Ungrové a Marje Bogucké) se zceluje a okrouhluje v pevnou, ladnou linii; vyplněna-li jest okrajová čára pestrým, tuhým krojem selským, zapůsobí herec, za postati průčelné a spažné, jako sytá arabeska. Tento způsob, podmíněný lineárným cítěním a lineárně tvárnou mohoucností, tento způsob, nad to do důsledků nevytěžovaný, zbědačuje mimickou řeč naturalistických herců. Neboť v dnešním zárodečném zastavení, zakrsává v posunkování

jen ramenné a loketné, vyvoliv si za mluvčího pouze ruce; šíje, hruď a páteř na údovém rozvlnění dílu neberou a nohy, zpohýbané občas pouličním, procházkovým, umělecky nezhodnocovaným krokem, nohy ponejvíce do podlahy vbořené a na základně tkvící, slouží za podstavec kostře masem obalené; z nohou nevybíhá vzruch, nesou, podpírají pouze, hra je stojatá. Končetiny, které vymršťovány jsou z trupu trčmo, jako vypáčené, bortí obrys tělový, pahýlově odstávajíce; mávání a třepotání odděje se nerytmicky, bez důrazů, jimiž náhodnost se spořádává v dílo.

V souhře, vyvedené po zásadách plošných, obmezuje jednotlivec vědomě své projevové ústrojí; hra plošná, nad to ochuzená vciťovací nedomykavostí, obmezuje bezděky své projevové možnosti; nepřiměje těla ku plavnému vzepětí a povlovnému zčeřování; nedonutí údův, aby tíhly, aby z jejich vztahování vzešel dramatický vztah ničí, slovem, dynamiku hereckého umění.

Pořádací úkol osy souměrnosti, vytýčené v středu jevištném, v tom záleží, že možno porušiti nebo dovršiti dramatickou rovnováhu dvojic nebo skupin

umístěných bočně, že lze zpřízvučniti obratové chvíle, vrcholení dějového přílivu i dočasnou nadvládu některé postavy. Než osa souměrnosti, nabývající až sestavami podřaděných prvků síly slučivé i rozlučivé, bývá na závadu souhře plošné; šinou-li se totiž herci řádkou, rovnoběžně s délkou jeviště, zaplňujíce jen jeden bočný kout, povoluje naléhavost jejich dokračování i jejich ústupů, jež ztitěrňují, sousedíce s prostorami jalovými, se zející dírou; vrací-li se, s postavovou směnou, tentýž dramatický motiv na prostranství, které zlehčilo hereckou souvztažnost, znehodnocuje se na doplněk, na opakování, ač má býti přívažkem, jímž stoupá hrové napětí.

Výstavba však nehroutí se proto jen, že vůdce neodstranil ze souhry a ze hry kazů, které porušují vaznost mimického úkonu a znešvařují jej; netoliko proto, že mu nedaří se slučovati prvky téhož hereckého mocenství a vyvésti z nich po bezděčných zásadách, jimiž zpěvákova útvarnost se roztržitě řídí, aniž si jich uvědomuje, jichž se výpravčí však dopátrati musí, zákon, ze kterého nebylo by odvolání; výstavba se hroutí také proto,

že za průběhu dějového sloh se teprv rodí, vskutku že se nenarodí a že nemůže se vydrat z vývojových stadií; nedovršuje se, předváděje místo hereckého díla zárodečnou lopotu, jež dílu ovšem předchází, ale kterou ukládá si svědomitý tvůrce za domácí cvičení.

A újmy dojde pohybové umění, když výpravčího neponouká ani hudba ani tekst, jen slůvko, pojem, namátková větička, když o tom přemýšlí, čím herce oděje. Šat je herci spojenec a šat je herci záškodník; špatná strůje krabatí se jako předěl mezi figurou a hercem, v špatnou strůji figura se zaplétá a podráží si nohy, špatná strůje falešně jí do pohybu ťaktuje; špatné šaty, jako cizí peří. I v žánrových hrách nutno látky vyladiti, zprvu oděv po oděvu, potom oděv s oděvem, neboť na jevišti nechodí vlk v rouše beránčím. Vyprav výjev vesničanský, navěš na chasu a na dědečky pravý selský kroj, hoď na zápraží sekeru a drva, na plot košile a natrus shrabaného listí; spášeš barbarství: případ Tvrdých palic. Ostrčilův Ladislav je horující bouřlivák a třeštílek a divous, naléhavý, měnlivý a plápolavý jako průvan, trochu usedlejší

Cherubín, poněkud jen sestárlejší Šrámkův student z Léta. Pošli tedy na jeviště místo nezralého jinošíka kohosi, kdo výborně ví, co se patří, kdo se o přítrž jen žehlí, holí, kartáčuje, kdo se upne do žaketu, z koho čiší důstojenství přespočetných semestrů; jsi vinen hříchem proti duchu a nebude ti odpuštěno. Vhodnost praktická a umělecký účin začasté se vylučují; skutečnost a umělecká pravda začasté jsou v křížku; ale povahově za jedno být musí halena i zahalený . . .

Posléze se na jevišti střetá s rovinnou hrou jiná, prostorová hra, Emil Pollert nepřestává na posunech pažných, nemá zapotřebí, aby jimi teprv probíral se z tělového bezvládí. Mění na prospěšný rozdíl od herců, jichž kostra svislým směrem tuhne, její rozměr výškový; na mimice berou podíl také ramena a klouby kolenové, postavu lze vypnouti a pochýliti; osamotněná činnost pravých končetin i levých sestavuje tělo do nových a nových poměrů, proportivná schopnost údová se množí, vertikálu možno prodloužit a zkrátit, stočit, zvláště v bedrech, místo obrysu lze pracovati objemem, lze maso dohromady na-

městnat, lze zeštíhliti postavu, lze údy rozvinout, jich působnostný okruh zvětšit, dodat prostoru, kde trup se tyčí, vzduchu nebo hutnosti, lze rozvlniti celou figuru a namířit ji od hlavy až k patám do skupinového střediska, lze v hmotu přenášeti vnitřní příliv, opadání, plápol, vlání, vír. Gabriela Horvátová vládla by snad tělu jako Pollert; ale Pollertova hra jest příboj, živel, pud, ráz naráz pohotová čiva, aktivnost i reaktivnost střemhlavá a bezděčná a překypující, buď hrové tempo sebe rychlejší a sebe pomalejší; tělem běží proud; proud vybavuje gesto. Hra Gabriely Horvátové nemá oné vývarnosti, netemení zprudka, instinkt napodobovací v dobrém smyslu slovném, zasloužil se o ni víc, než pudy motorické; více zírání jest v ní, než pohybové zpilosti, víc vladařství, než samovolnosti, jež v nestřežených (řídkých) chvilkách zcela opadává, doznívajíc okamžitým, nevkomponovaným pazvukem. Z vrozeného citu dramatického se řine čisté deklamační ladění; jestli Horvátová sotva kdy se přednesově mýlí, vyjadřujíc stavy hudbou dané, Pollert snad se neomýlil; kdyby Horvátové hlas a dech byl dosud neporu-

šený a zdravý jako Pollertův, nezadali by si v umění, jež pojmenovati lze zpěvní instrumentací: zabarviti větu, vytlumočit pohřížení, sdílnost, tíseň, záchvěv, šprým i vzdor. Vyvedeno z pohybových motivů spíš otočných, než posuvných a skrčných, spíše vláčných, nežli spádných, přimyká se gesto Horvátové najmě k miliskujícím se, lísavým a hadovitým scénám, k milostnému vzdutí, k lstnému ulichocování, k zapírané proradnosti; Pollertova škála mimická, nadepsaná spíše přednesovým „zhurta", zdá se býti neobmezená.

SEN POUTI SVATOJANSKÉ

MDCCCCXIII

DOSLOV SATYRSKÝ

10

Zalidnili v potu tváře malebný kout v Šárce politicky uvědomělými sedláky a selkami; seč jejich síla, ulevují svému materialismu, nikdy ničím nezničitelnému pod obojí způsobou; vracejíť se k přírodě a pro znavené poutníky a poutnice již urovnali vokovické silnice, hle — kmenná pýcho! — čeští umělci, kterými se nadchl Shakespeare, prve než-li vypodobil nesmrtelné režiséry mlhavého dávnověku Kdouličku a Klubka. Po svém řadí shluky lidu v průvody a reje, jako druhdy k maškarádě Piero di Cosimo či všeumělec Boucher; takže nebýt skutečnosti jinak mrzuté, že nenachomýtl se zatím český Boucher, opadal by jmenovitý půvab výpravných her v Šárce, pořádaných pod záminkou Prodané.

Nereptejte zarputilí velduchové kritičtí, že plahočili jste se cestou necestou jen pro hamižnou podívanou, že se tuto zvoní hrana hudbě, hře i Smetanovi, a že divadelnictví je v koncích, zplichtí-li se v polní regulaci. Nezačínejte si s akustikou, nepleťte ji do šárecké poesie, neptejte se, proč se tanec s taktem štíří, jako byste nevěděli o rychlosti zvuku tři sta tři a třicetimetrové;

nedbejte, že pro zefýrky přeslýcháte zefyrosa, nezkoumejte s Dopplerem, proč falešně se zpívá, když zdroj zvukový, pan Dura, stojí přece věrněji než nutno na své postati, a nepochybujte: nepozdí se posauny jen v přírodě; ani jindy nenastoupí včas.

Naplniloť se, co moudrý Klubko předpověděl za onoho času rozšafnou a česky divadelní radou: „Kdo hraje lva, ať za nic na světě si neořeže nehtů; protože ty musí čouhat jako drápy lví. O milí, drazí herci, nejezte cibule ani česneku, neboť dech váš musí býti líbezný a nepochybuji, že všichni řeknou: tohle byla přelíbezná komedie.“

Přelíbezná komedie. Nejednoho pisálka, jenž s každým na světě měl dobrou vůli, popadla až poetická křeč; těch hymen na skřivánčí trylky, na přírodu, na přirozenost a na přirození. Když před očima strmí vypálená ves a hospoda a hospodský štít „Na knížecí, číslo domu 78“. Když se vprostřed tyčí chatky s doškem dvojsmyslně hnědožluté barvy, když je v pravo plno pernikářských

bud a opravdická komedie s příslušenstvím. Když před tím vším ční svatý Jan a polekaně shlíží bezpochyby po chlívcích a štětináčích, kteří utěšeně zryli před ním náves. Ani nad zvonici není, ani nad studánku pod ní, ani nad křovisko, o němž tvrdí boioťané, znalci přírody a rostlin, že je šeřík; to se zpívá v jeho stínu na lavičce, sbité ze zelené, táhlé bedny. Ale nade všecko stavitelský důvtip: sdělat tuto dědinku; a prozíravě vysušit i zregulovat kaluž, která by se rozhnojila před samotnou hospodou; a proměniti tento močál na taneční prostranství: a vlepit kostelíček do neschůdných skal, hospodu však boioťanům do rány a na rovinku.

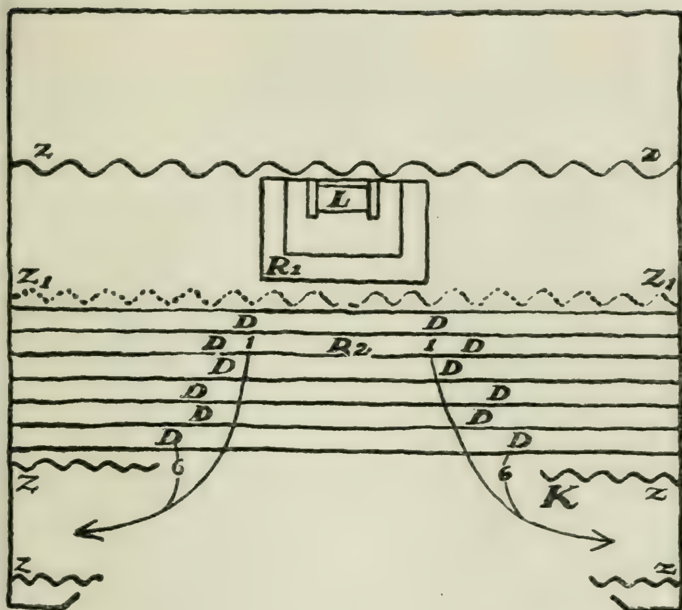
Z kostelíka s prvním rázem taktovky se batolí pan farář v klerice a komži, čekaje svých oveček, jež zbožném ve procesí loudají se s protilehlé stráně. „Půl hodiny cesty“ mají k návsi, jíž se instinktivně vyhnou; raději po kopcích k pastýři, se soškou i s korouhvemi! Načež končí první dějství; pobožní poutníci zanikli v kapličce, bezbožní, dřepíce po skalách, zevlují na balet — pře-

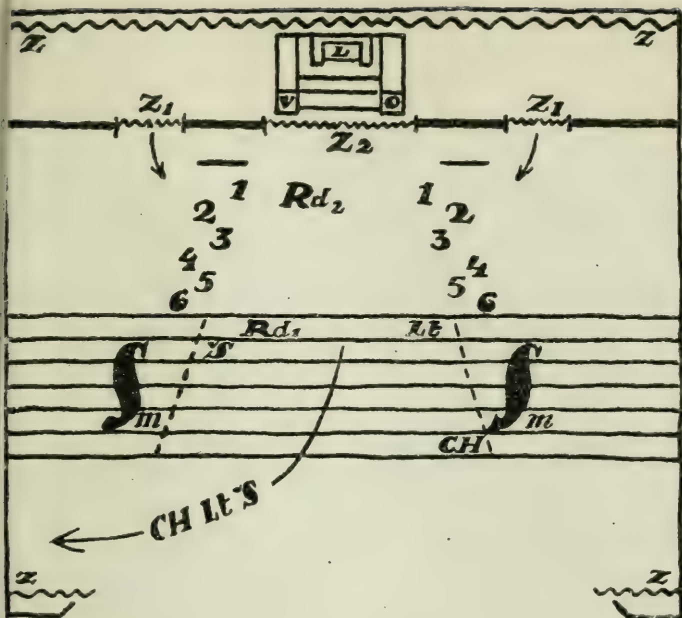
líbezné komedie první akt; dva ještě akty stejně pestré, stejně umné, umělé a umělecké, než-li zastaví se měsíc nad údolím Ajalon.

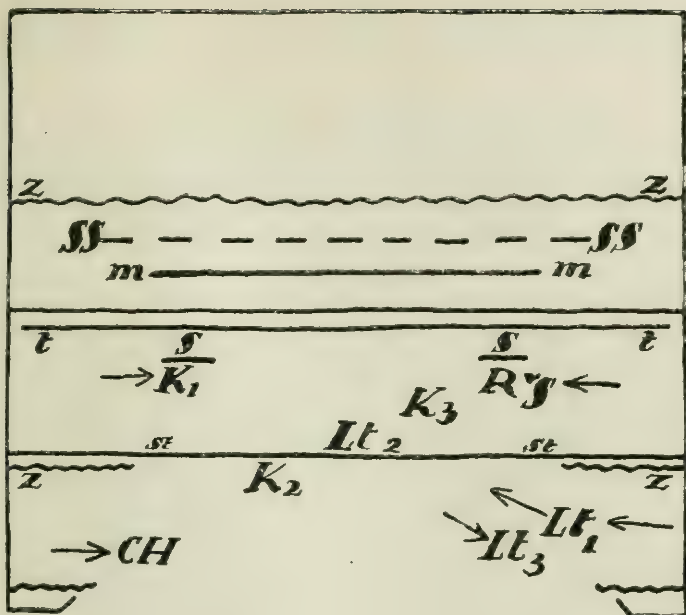
*

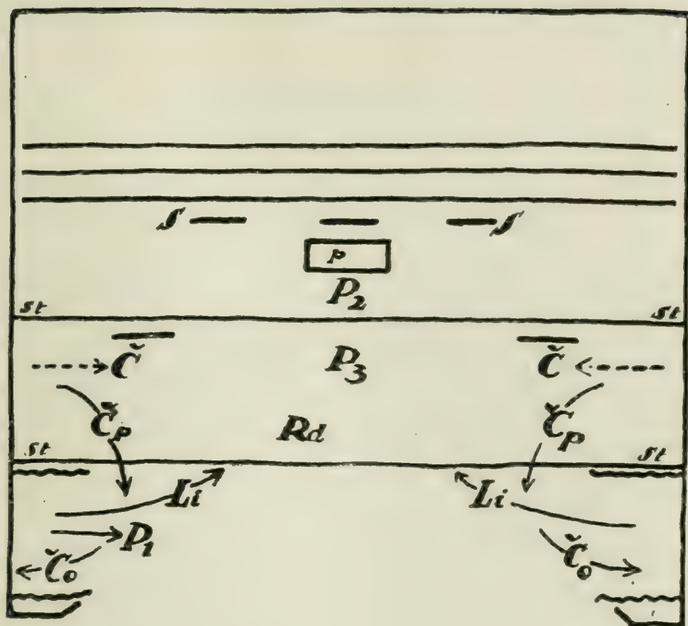
A tu se mne tlumočník ptal, jak se mi ta harmonia líbí. „Kusa nic“ řekl jsem. Kterýž řekl: „I cožť se pak líbiti bude? Stonek-liž jsi pak, že tě ani tato veselost rozvrzati nemůž'?“ Pak usmáv se a za ruku mne ujma: „pojďme tam ještě jednou“, pravil.

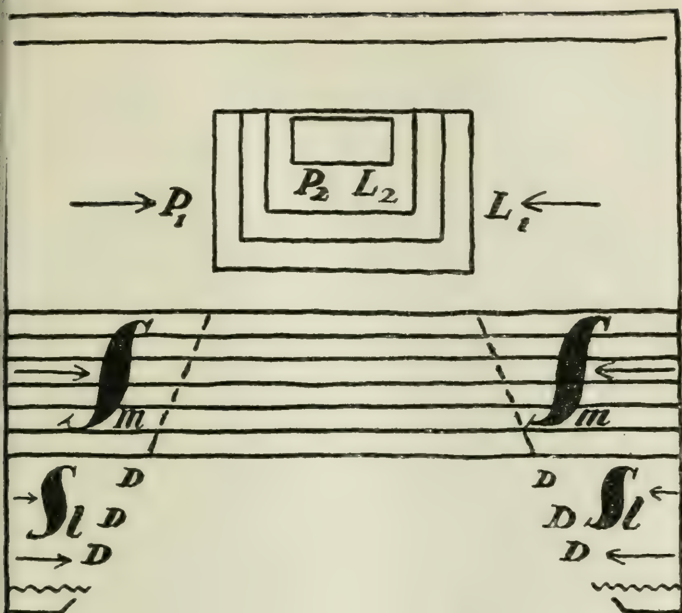
A já nechtěl.


Z
Z
L
R1
Z1
Z1
D
D
D 1
R2
1 D
D
D
D
D
D
D
D
D
D
6
6
K
Z
Z
Z
Z


Z
Z
L
V
O
Z1
Z1
Z2
1
Rd2
1
2
2
3
3
4
4
5
5
6
6
Rd1
Lt
m
m
CH
CH Lt S
z
z


z
z
SS
SS
m
m
t
t
S
K₁
S
R^v S
K₃
st
Lt 2
st
z
K₂
z
Lt₁
CH
Lt₃


f
f
p
P_2
st
st
$\bar{\check{C}}$
P_3
$\bar{\check{C}}$
$\check{C}_p$
Rd
$\check{C}_p$
st
st
Li
Li
P_1
$\check{C}_o$
$\check{C}_o$


P_1
P_2 L_2
L_1
m
m
D
D
l
l
D
D
D
D

1.

Jednání I. Libušina síň.

L = Libuše, *K* = Krasava, *R* = Radmila, *D* = dívky: *zz*, *z1*, *z1*, = závěsy.

2.

Soud.

L = Libuše, *Rd* = Radovan, *Lt* = Lutobor, *Ch* = Chrudoš, *Š* = Šťáhlav, *1 . . . . 6* = dívky: *z*, *z1*, *z2* = závěsy *Sm* = mužský sbor, *o* = oheň, *v* = voda.

3.

Jednání II. Mohyla.

Lt = Lutobor, *K* = Krasava, *R* = Radmila, *Š* = Šťáhlav, *Ch* = Chrudoš, *zz* = závěsy, *SS* = stromy *m* = mohyla, *tt* = terain, *st* = stupeň.

4.

Stadice.

P = Přemysl, *Rd* = Radovan

Č = čeleď { *Čp* = směr, kudy čeleď přichází, *Čo* = směr, kudy čeleď odchází.

Li = leši, *S* = stromy, *st* = stupeň, *p* = pramen.

5.

Jednání III. Nastolení.

L = Libuše, *P* = Přemysl, *Sm* = muži, *D* = dívky, *Sl* = lid.

OBSAH

Tiskem „Politiky" v Praze

LISZTOVA MYŠLENKA

(ZE SMETANOVSKÉHO RODOKMENU)

FERDINAND PUJMAN

LISZTOVA MYŠLENKA

ZE SMETANOVSKÉHO RODOKMENU

UMĚLECKÝCH SNAH SV. XXXVII.

NAKLADATEL B. KOČÍ V PRAZE

FRANTIŠKOVO NÁBŘEŽÍ ČÍS. 14.

F. X. ŠALDOVI

O UMĚNÍ RANNÉM

„O Věčný!
Dej požehnání mým zrakům, když utkví na bujném obilí šťastných,
a pevnost pohledu mému, když uzří mystické znamení smrti
na květech zahrad a duší!
Hlasu mému dej hudbu lahodnou žencům, jak zvonění o polednách,
a písni mé stříbrné kadence potoků uprostřed polí, v čas žízně!

— — — — — — — — — — — — — —

Dej, ať v hněvivých pohledech nepřátel dovedu uctíti záření
tajemství tvého,
a chvílím, které proti mně vyšlou, ať řeknu s úsměvem: Dělníci moji!

Březina.

I.

Kel učení Lisztova zapadl jakoby náhodně do knihy o hudbě cigánské: Pokud byl cigán básníkem, potud trval člověkem. To jest, zvěř a lidi odděluje práh: umělecká tvořivost (slovo básník jest zkratka). Vězí tedy zakukleně umělecké vlohy v každém z nás; a mají vývojové stupně. Lidská tvůrčí mohutnost se rozpíná a množí; její jakost však se nemění. Názor neokázalý, ba průhledný, vyhnal zákonitě v soustavu, jež objímá a soustřeďuje nejrozmanitější umělecké projevy.

Na vlnovce vývojové zkoumáš tvar a průběh, začátek a východisko. A Liszt se takto ptá: Vznikly primitivné výtvory, zárodečné, protiklad dnešního umění? Lze dojíti ohniska, jež dává popud kmitům vývojových čar? Podružnější otázky se vynořují samy. Která bytost lidská tvoří tato díla, méně úrodná, než ona, jimž jsme uvykli? Jak a kterým předmětem se ztělesňuje prapůvodní umělecká tvorba? Kde tkví vztažná nehotovost uměleckých začátků: v prvcích, nebo v jejich skladbě?

Přešlo století, co Rousseau vydal Emila a Julii. Kdežto v písemnictví ujala se jeho naučení záhy, zpozdilo se romantické hnutí hudební a Liszta ovlivňuje Rousseau předem knihami svých myšlenkových žáků, Saint-Pierra, Chateaubrianda a Lamartina. Rousseauovské dojmy zastihují Liszta, domýšlejícího stanovy své estetiky; tím rozhodněji však naň působí.

Jedna z nových myšlenek. o člověku přírodním, dědí se s Emila na Pavla a Virginii, na Indickou

chatrč, na Atalu, na René a ústí posléze i v Cestu Orientem; ale názor na dětství až Liszta zaujímá zcela, neodbytněji, než romantiky ostatní. Dovršuje myšlenku hned činem a maje s Lamartinem zášti k nerozhodným asketům, zrazujícím dobu pracovnou jakým byl věk jeho, Liszt stkvěle uctil slova Rousseauova, naplňuje prvně Wolmarův sen o vychovateli geniu. Theoreticky pak zrodila se jeho esej o cigánech, jakmile se pronikly a doplnily obě ideje.

Vlastně esej o umění ranném. Neboť z cigánského živlu těží kniha dvakráte; nad stránkami po básnicku vzrušenými, kde cigán je Lisztovi, kým černoch, Hindu, Arab, Indián a Orientál písemnictví romantickému (tu vysleduješ ozdobnicky přisnované úponky i pestře pobarvené dumy slovně přejímané z děje v děj) nabývají střízlivější, zadumané řádky převahy — sklizeň proti paběrkům — a tu se dopátrá Liszt estetické směrnice: sestupuje k člověku, jenž tělesně půl divoch, duchově půl dítě, umělecky tvoří: z kterých prvků?

Shledává-li Rousseau, že se děcko učí zkušeností, jako každá cítící a živá bytost, tak, že zdárně eksperimentuje užívajíc na poprvé smyslů, pozoruje Liszt, že sensualism, jenž se překonává vývojem zde přirozeně liknavým, tam uměle a úmyslně poháněným, poznamenává i cigána a jeho umělecké dílo: poznávající a jejich projev. Pospolitost roběte a matky, družnost ranné lidské obce vynucuje dodatečně divochu i děcku sdílný výraz poznání, jež vnutila jim současně, či v následnosti nejtěsnější. Umění však Lisztovi je právě projev,

dorozumívací prostředek a zduševněná řeč, vzniklá z potřeby se dohovořiti. Pokládá Liszt tedy za umění dětský vzlyk a žvatlání, a skřeky divošské? Nicméně však výměr nepřehání; jest jen obezřetný, odklizuje nesnáz za nesnází.

Po prvé: Jen empirie vnímatelská, vyběravější, kde výtvory se množí, skromnější, kde surovin se nedostává, stanoví, co již jest uměleckým dílem a co jím ještě není. Přirozený člověk ztotožňoval projev s uměním; až pozdní období tu rozlišují. Jim umění je zúročený poklad královský a přebytečná žeň, jež čeká příštích seteb. Zatím mnohý projev stal se chlebem vezdejším, jímž z návyku a potřeby se kupčí. Ba, vyvstanou i penězokazi: obohacují se padělaným zlatem a setrou z individuelných kdysi výtvorů jich rázovitou ražbu.

Po druhé: Výměr neohraničuje jednotlivých umění a třídění, planá otázka zlých důsledků, se odstavuje sama. Pořádalyť se jen věci, které projev ztělesňují; a setrvačně dospělo se názoru, že socha, báseň, obraz, hudba, podrážďují jenom vyšší, estetické smysly, čidla, z nichž výhradně vychází tvarebná vnímavost. I soudilo se, že jediné na nich také zakládá se dojem a že rozrůznění, ohlášené názvem vhodně soustavným a časově úsporným: hudba, písemnictví, výtvarnictví, mimika, vskutku obmezuje (zpětným, vymyšleným vlivem) šiřivost a pronikavost duchovnou, vnímací i poznávací. Postup jaksi zobracel se na ruby.

Po třetí: Ranným projevem se zabývá vždy člověk celý, současně jsa jeho nástrojem i strůjcem; celé tělo bere na se objektivisaci, od projevu

hlasového, odstíňovaného (třeba nečlánkovaného) k údovému posunku a sotva zjevné křeči, která běží letmo lidskou tváří. Odtud, jako od herectví hýčkající matky, vede ku prvotným tancům nebo dramatům jen krůček. I je tanec, k němuž spočátku se zpívalo (ne hrálo), první umělecké všedílo: rozkládá se, pokročí-li vzdělanost; člověk zjemňuje své projevy a umění se osamocují a zdokonalují, aby byla s nový úkol.

Po čtvrté: Nevymkla se jednotitelově ruce architektura? Spor je zdánlivý: stavitelé projevují umělecky vnímatelské obci projektovou vhodnost. Liszt, který vykládal si jako Carlyle z náboženských pohnutek vznik tvarebného umění (předkové se uctívají u národů pevných sídel náhrobkem a chrámem) mlčky míjí sbíjení, jež postačuje potulnému cigánu. O profanním stavitelství není řeči, dokud matka příroda, po Wagnerově obrazu, se neomladí v nevěstu; pak teprve je na divochu, by ji zdolával. A kdy až zakrsalé cigánovo povědomí zřejmě zmohutní v sklon náboženský?

Po páté: Ve všedíle lisztovském má tanec, který nasazoval nové větve, totéž poslání, jako u Meiera-Graefe stavitelství; i tu se odlučují prvky; i zde jednotlivá umění osvobozují se ponenáhlu. Tak usilují celá pokolení, aby vyvedl se z mosaiky, z kaménkové skladby stěnám podřízené, svéprávný a samostatný obraz v rámě; ale v okamžicích zdánlivého uzrání se pochod obrací, odstředivost malátní a dostředivost vyhrává, podobenství o svodu a o rozkladu hudebního dramatu

se naplňuje. Toť smysl lisztovského vývoje a pokroku, pojmů, v nichž zabloudili sudílci i věřící; při sňatku i při rozluce vykořisťují se dorozumívací prostředky; vždy umění se strojí k novým objevům a zbohatlé se vrací z výprav k starým břehům, jejichž úrodami za plavby se sytí.

II.

O poznání Lisztův noetický kriticismus vykládá, že lidská schopnost tvoří z látky, z počitků, kterými ji zásobují smysly; dohodují se a rozhodují tedy účastníci dva, činný, vyjadřující a trpný, zpracovávaný. Jest ovšem třeba zasažení volného, aby zpředmětnil se výraz, dotud pouhá vidina, již zatím jenom v duchu dokončila vloha básnická; mezi obrazností tvořivou a vnímatelskou zprostředkuje předmět, narozený z vůle. Postřeh bývá bezděčný (tím nepraví se podvědomý); jeho ztělesnění vždycky chtěné.

Obírá se vlivem plemenným a působením společenského i přírodního prostředí Liszt nadbytečně? Dodávajíť oba činitelé látku. Ale Rouseau vznítil zájem pro kmenovou původnost a pro lidopis — romantická stěhovavost vezdejší i snová poprvé se hlásí. Jeho žáci, cestujíce vzdálenými krajinami, pasou po rozdílech, které poučují o svérázu obyvatelstva i po hromadných znacích, kterých jiní národové nemají a které tedy národnímu duchu vydávají svědectví. Tak shledává Liszt po Evropě tlupy cigánské i nejplašší a proslíďuje dychtivě jich celý byt, umělec i ethnograf i sociolog: jako

Rouseau ve waliském údolí. A na pozadí podobizny Chopinovy (jehož dílo oslavilo polský tanec), přimaluje celý mravoličný obraz. A do posledních spisů Lisztových již zaléhají posivistická hesla. Darwin zceluje svou mechanicky evoluční ústavu, Taine sestrojuje důvtipně a se dnem estetiku, navazuje na Lamarcka, Darwinova předka, podle něhož usuzoval o prostředí územném i plemenném sám Balzac. Liszt opět na stráži — zase rozednívalo se ráno kulturné — pozapomněl svésti příval v jedno povodí.

Jest pak rouseauovský instinkt tatáž jasnovidnost, týž dar zření snadného, v nějž věřil Plato, vykládaje věštecky, že zkoumání a poznávání vůbec není, než-li rozpomenutí; kdysi každá duše pravé jsoucno viděla, ale všecky si je nezpřítomní stejně snadno na podněty světa tohoto: víra v osvícení, úcta k intuitivnému blesku. Rouseau učí Emila i Julii jen příkladem; obraz lidí ctnostných nad vymezování šlechetnosti; nad pravidlo, kterak dobře psáti, kniha umně složená; platonické zaujetí proti vědomostem pouze přebíraným; svéprávnost, jež nevyzvídá po lidech a po knihách, co myslit zítra; která vnímá ve zkratce a jedním smyslem poučuje smysly všechny.

I jest přirozený člověk u všech romantiků ostražitý divák, který umí pozorovati: oko malířské, sluch hudebný a obrazivost básnická. Lidem školsky poučeným nezpovídají se srodné věci ze svých tajemství a pokladů, jež srdci prostnému se otvírají samy, člověk chtivý zisku teprve se dokopává. Lionardův učeň nevidí, jak větévky

i listy stromové se tvárně liší; smyslu, který rozeznával stádné beránky, Pascal nebo Bergson již jen vzpomínají; zpytavého oka, které nezaměnní obličejů cizích plemen, pohřešuje Liszt. Ranný člověk zvídá bez návodu, nevypočítavě, sám; spolehlivěji, než smysly věkem rozlezlé a schlíplé, jej vede skladná schopnost nazírací, pudově chtivá a bdělá a blesku rychlejší: cit. Zrodila se romantická synestesie. Živočišně vyjevená čivost, přivozujíc popudovou dávkou sebe menší, otřes, ano, vytržení smyslové, ovšem zažíhá dar hadačský, jenž z povrchu se propaluje do jádra — cigánské věštkyně; hned však Rousseau zočil ruby této vlohy, tvořivého způsobu, jenž podstatně je tvárlivý, ne útvarný a ženský: častá početí a předčasný křest nedonošených. První zastavení poznávací nahloučilo stopy v jednosměrně svazovaný řetězec; až intelekt kol prvotného jádra skupí kruhy soustředné a sevřené a ze sebe se v nekonečném počtu rovin rozrůstající. Podvratný vliv kouskovacích poznávacích pochodů, které obcházejí lázeň ustalovací, se projevuje, přejde-li se z prvků k sestavám. Intensivné postřehy se otupují a překotně se srážejíce na kratičké cestě mezi „nebylo“ a „jest“, zmrzačují se se a derouce se do vědomí poplašeně, účinkují jako stimulans. Trpnost kraluje a zpřetrhaný život vyšklebí se mrtvě zejícími nezatlačenými sparami.

Zkusmo rozbírá Liszt předpoklady této tvorby; shledá jako Rousseau na dětech a Spencer u divochů, že cigán nerozeznává a nepodrží vztahů; že netřídí poznatků a neosnuje nápotomných

přaden příčinných; nepovažuje a neprozírá; usuzuje sice, ale jako otrok v Platonově Menonu, jen píďalkovitě a jenom o úkazech, které poznal názorně a čitelně. I úží se a propadává tvůrčí oblast přirozených lidí: vykluzují životu a jeho nerozhodným složkám; sami zůstanou si působištěm, výslednicemi i směrnicí a jako děti nesoucítí s bližním. Rozum jenom smyslový a pamět jenom počitková loví jikry, podržuje odstavečky, zlomky, ale o plán, o soustavu ztroskotá; ještě nenadešel zítřek reflektovaného vědomí.

Ani příroda, ač ucpe barbarovu vnímavost, nevstřebe se v jeho projev, splihle přilínajíc ke zmatečným světům duchovým. V letných dobách sám se tvůrce ztotožňuje s přírodou; neb aspoň je mu v díle výzdobou. Ale primitivný člověk, přemítání nedorostlý, ani neomezí držav niterných a vnějších; polidšťuje; ospává se přírodně i duchově. A probere se, zimní, náměsíčný spáč, až bude jeho síla s rozvod říše nehmotné a tělesné; až pochopí-li jejich snubné tajemství, vstoupí, tvůrcem, předsíněmi k transsubstanciaci v chrám. I spravuje Liszt, pokloniv se dravčím účinlivým smyslům, cestu hloubajícím umělcům; těm, kteří soudně provívají zkušenostnou padrt; kteří prozřetelně staví; kteří s prací účtují. Po osobnosti tak skuté, aby v ní se docelila myšlenka, již Hegel chválí za nejzralejší a nejpovýšenější duchový plod lidský, rousseauovským srdcem, bez něhož by kterýkoli pocit tělesný byl pouhé nic; po lamartinovském hlasu, z něhož ozývá se myšlenka a cit . . .

Nedostane-li se surovině primitivně ryžované zpracování rozjímavého a povlovného, zbude čin, jímž vybíjí se náhlý postřeh. Popudlivé výbuchy a okresové vzpoury dávají ne jeden článek pomyslných zákonníků náboženských, vědeckých i uměleckých v požeh; duch se zarputile přissál k molekulám, z kterých teprve snad časem pracně složí článek nejjednodušího úsudku; ale počitek a vůle namnoze se nerozlučují. Tu se poučují tvůrci prvých epopejí, ukazujíce, jak ve vznětlivém prostředí, v lidu, v davu, v národě se zrodí představitel, hrdina a rek, jsa bleskem, který zažehuje.

A romantické hnutí zvelebuje kultus činných osobností; Rousseau, Lamartine i Hegel, Emerson i Carlyle slovem chválí usilujícího přikazatele, jímž narodil se Berlioz i Liszt, Smetana i Wagner. A vděčně vzpomenou nad dílem vyvolených, i bojujících zástupů, z nichž pošli zvědové, by první pronikali do končiny zaslíbené. — Romantismus universalisticky, rád, svědčí o mystickém společenství tvůrců s kmenem národním. Jsouť oba v pravdě jeden dobyvatel, jehož výhra připovídá nové vítězství; a oba rukou nerozdílnou řídí sílu tvořivou a odvádějí ze ztečených dolů nové zdroje pracovné.

Z lisztovství se vyznával i Smetana — lze se dopátrati roubů, které pobízely růst a zrání?

Postřehová šiřivost a průbojnost, rozloha a hloubka tvůrčí državy je dar, ne zásluha, jež vězí pouze v obezřelosti, jak umělec svou říši spravuje a v péči, kterak zužívá a stupňuje svou moc. Liszt však posiloval úvahami o primitivismu Smetanův kult

tance, lidového praprojevu; a to jest obyčejů, kterými lid oslavuje svatvečery (o kterých se odpočívá) svého života i kulturného úsilí. Zvyky posvěcené slavným okamžikem na obřad, zaklenují celé Smetanovo dílo dramatické; i není tu lid sborem zpívajících zevlounů, leč obcí, která zasahuje v děj, dozírajíc s plným oprávněním, zdali jednotlivci dosti činí poděděným zvyklostem; a bdí ztělesněným imperativem, by naplněn byl předky odkázaný mrav.

Příběhové tkáni, jejíž hlenovitou buničinu proměňoval na dužnaté vazivo až skladatel, nadělují tyto živly (jako jinde prvky všelidské a mythy) míznatou a bílečnatou trest, již celé rody stáčely a lisovaly; z nich vyhlédá táž typičnost a tentýž svéráz kmenový, jejž uhájili ku př. Nibelungům básníkové němečtí. Hnutí hromadná a pobouřená činnost davu lidového pak vybíjí se nejsamovolněji ve skladbě „Má Vlast"; tu rhapsod svého kmene naplňuje romantický názor o eposu.

Svatby, námluvy a smlouvy, obžinky i slavnost rovnosti a soudy nebo sněmy národní, zrcadlí se symbolicky na stokráte v spodních proudech umělcovy duše, rozezvučí, vyzváněný motiv, na sta svrchních tonů v básníkově nitru, jako písně lidové, z nichž, úryvečků, jako z črty, vznikly České tance. A do nich zaklel mistr kolot, vír a rozplesání, které posedá a spíjí lidi pozbavené konečně svých trudů, osvoboditelský pocit — do tance a skoku; člověk vykoupený vlastním přičiněním z duchového vězení (primitivným tanečníkům chybí toto povědomí) sytí smysly krásou

světskou, prázdní oddělané chvíle, jarého a vzkypělého gesta.

Pokaždé se těží z hnutí nejohnivějších, z oněch, která podpaluje pospolitost: od taneční erotiky, od snah, překonati druha (ve kterých tkví kořen každé hry) až k horečným povelům davové duše. A heslo „der denkende Künstler" vnuká Smetanovi záští k umění, jež působí jen fysiologickou nákazou a přízeň k výtvorům, jež probouzejí hlasný ozvuk duchový.

*

JEDNOTA POZNÁNÍ.

„Království samo v sobě rozdělené pustne“.

Kristus.

Kritikové první zpronevěřili se moudrosti, jíž radou, příkladem i naučením hlásal Rousseau, otec romantické estetiky. Jed positivistický umrtvil v nich naději a víru v poznávání jednotné; do bran vědění, jež dotud za dne rozletovaly se věřícímu v ústrety, vkrádali se (přála-li jim náhoda a štěstí) malověrní podloudníci, potmě zneužívajíce vědy za paklíč a za zlodějský kahanec. Člověk za živa se rozpadává. Nad tvůrce se cení krátkozraký, ale zručný kapsář, který po drobečkách pravdu vyhmatá a vyloví. Obřezání duchové a polyfémská pověra: jest pouze to, co proklouzlo mi mezi prsty; a sebeklam: že nevyklouzlo pranic. Separatism, v pojmech jako v dusné díře zaležlý a pojmem, kusem skály, zavalený; zvyk, vyplížit se na vzduch, až jsem blízek zalknutí.

Bůh spojoval a znalec na střep rozbíjel a rozlučoval — střepinové soudy výpovědné, z kterých není odvolání. Poděla se úcta k silným, kteří, k podobenství božímu, kost vyňali a ustrojovali z ní bytost živou; čest se vzdává sbírkám, kterých nabyl občan pilný; tu obratle jsou do jednoho pohromadě — ručení je neobmezené; ale páteř?

Kritik není básníkem a být jím ani nechce. Jde, při nejlepším, o sestrůjné plahočení, které ohněm pohrdá a nad svítivost zištně cení užitkové teplo spalné. V žití duchovém se vyhrabují strže, kterých doopravdy není. Vymýšlí se soustava a přirozený pořádek se jenom zpřehází a zmate. Vnitřní, skladný zrak a cit se zchromí, osamocují se smysly, roztřiďují se a oddělují umění i vědy — schudlá,

ale domýšlivá vnímavost tak zastírá své úhory a meze. Zádušlivý homunkulský objektivism odpravuje fantasii (bez níž, praví Liszt i Schumann, není umění a není věd a není kritiky). V methodě je spása, kritice se vyučiti lze! Učenecká sběrná paměť přikovaná k starým deskám zákonným a dodělávající u dokladového smetiska, zalehne a prašivinou zkazí živou studnu poznání a zdupe čerstvé prameny, jež náhle vyrážejí z hlubin. Vyvstanou falešní proroci; dohazují, v tom neb onom oboru, ne výrobci, ne spotřebitelé, leč překupníci, dbalí jediného: odbytu. Na tržišti ledajakém a nad přebraným zbožím vyvěšují štít — popularisace, věda zakrsalá v nauku; z padlé objevitelky se stává rozpačitá pomocnice.

I mstí se vyhoštěná obraznost. Umdlévá duchová rozpínavost a její oslepení zvědové se líně slézají a choulí v mrtvé klubko. Kritik ani nerozehrál svého dramatu; nesešli se popěrači, kteří jeho ano zdvojují svým ne. — Z výbojce pecivál: nevyzývá nikoho a ničí výzvy nedbá. Jeho růst je arhytmické živoření; chybí klady, schází jejich protiklad. Tvor krve studené; nenalézá potravy. I nedochází k niternému spalování. Neobnovuje se; duše, sama sobě dílo nepřetržité i dělník neunavný, okorává v mumii, jíž práce padá z rukou.

A dorozumívají-li se rozštěpené, nemohoucí bytosti, jest jejich jazyk mrtvý. Posuzují ku příkladu hudbu; ale větou nečleněnou, nezpěvnou a nesrovnanou, kostrbatých rhytmů, pouliční melodie, otřelých a vyzývavých kadencí. Za barevnou, pely

instrumentovanou řeč nalíčené tlachající podřeči, lomozné a hřmotné: neurvalé bicí nástroje tu mají vrch. Dohodová mluva pojmová se rozlézá a zamořuje slovník svérázný; i nerozumí z nenadání, jako při změtení babylonském, druhu druh; rozmnožili se, kdo setrvačně oddrmolí prázdná slůvka, blahoslavíce je — svoje myšlenkové zápecí a líheň nehorázných bludů . . . Výraz technika! Umluvené schválné nedorozumění, aby ubyl, je-li třeba, schodek mezi prvními a posledními. Harmonie! — nic více, než schopnost čistě slyšet souzvukovou posloupnost; cíl řemeslníku; a umělci jen předpoklad a látka. Instrumentace! — nic méně, než-li vloha, poslouchati barvitě, než dar, zočiti za vlnou zvukovou světelné záchvěvy paprsků lomených v duhu a vidmo. Vymoženost zatím tam i zde jen záporná: hmotě neděje se násilí. Mnozí z povolaných rozeznávají a vytknou dissonance melodické, harmonické, rhytmické i formálné; mnozí trpí neladem a mazlavostí natěračsky smíchávaných nástrojových barev. Těch ostražitých hlídačů! Ke známému přítulných. A plných nedůvěry k cizincům: host neb vetřelec? Dárce neb zloděj? Nevědí; jen větří kohosi a vyčkávají soudu pánova; sami nevynašli by si dorozumívacích prostředků, proměnlivých případ k případu; a není často ani, o čem by se dohovořovali. Přestávají na postřehu; jde však o zásnuby světů ústrojných a ustrojených z tisícerých postřehů! Osvícení nad výcvik. Zde ovšem běží o makavou hospodářskou úsporu, o zkrácená školská léta slabikovací a slovem o prospěšnost na ráz pocho-

pitelnou a měřitelnou; tam však o dar, o milost a naplnění duchem svatým, který (ne každému) náhle dá mluviti jinými jazyky veliké věci boží.

Leč s vynálezci majitelé listů výučných i soupeří; pak utrhá se kritikům, že tvoří z mála, prý jen z děl, ne také z přírody a z počitků; pak se odměřuje uměnám i jejich úděl látkový a namlouvá se, ku příkladu, že cit lásky dokonale podává jen hudba; pak se rozlišuje mezi slovem básnickým (prý nepodstatná okrasa) a věcným; a ukládá se žáčkům práce sysifovská, říci nevázaně totéž, oč se veršem sdělil básník. Pak pobožněji pohlíží se na veliký soubor hráčský, než-li k nástrojové skupince; jakoby vztah mezi duchovým a hmotným nezávisel na součiniteli proměnlivém — svrchované lidské tvořivosti.

* * *

Před kritikou rozvrávoranou a podeňkovou vyvstal básník osudův i postav typických. I bylo nutno zaměniti každé dosavadní *a*, ať víže k Smetanovi z českých hudebníků kohokoli, spojkou podřadnou. Bylo nutno opraviti knihu Smetanova rodu, aby nechyběli blízcí, Rousseau, Shakespeare, Berlioz a Wolf a nesbratřovali se vzdálení a cizí: vyhýčkaný Wagner, ovšem vrstevník, ale povahově dramatik ne zpříbuzněný, nýbrž znepřátelený; aby pro dohady na vztah k Mozartovi (z dědického podílu) se nezapomínalo na pevnější svazek pokrevenský.

Bylo nutno doříci, že první po Smetanovi jde před Fibichem, Dvořákem a ostatními J. B. Foerster.

Bylo nutno súčtovati s pozorovateli oklamanými, a zakrnělých smyslů odměrných; a vyznati před celým světem, že Smetana jest přikazatel, vladař nad pozemským zmatkem a přemožitel útvarů i tvorů dosud nevtělených.

*

E V O L U C I O N I S M.

„Na pravdy kořenech vždy pochyb proutí
jak vlčky bují; dále, po vrcholu,
nám dlužno pudem přírody se pnouti."

— — — — — — — — —

„Vy, jimž dostalo se štěstí,
zda toužíte po místě ještě vyšším,
kde druhů víc a vidění víc jesti?"

Dante.

I.

Lisztův názor životní i umělecký možno svésti v jedno slovo, v pojem vývoje.

Připíná se tato theorie k Spencrové filosofii? Odkud přišly první popudy? Ze soustavy Spencrovy (i Darwinovy) vyčteš ihned úctu k osamocenému, zmrtvělému faktu, do zámezí hnanou, která, domyšlena, přejde v positivistický odpor k metafysickému závěru; u Liszta se zkušenosti nehromadí, nýbrž váží a velmi často mlčky předpokládají; tím mohutněji, z hlubin, vytryskují myšlenkové prameny. Prapříčiny ovšem Spencer nepopírá; ale přiznává ji, cítíš, mrzutě a z logického nezbytí. Ba, účast síly řídící se často málem zapře, způsobem, jímž Spencer, spisuje, sám pohřbívá se v díle: snůška zkušeností (která skryla sběratele) přidruží se k dokazovanému zákonu, víže se však k němu pouhým paralelismem: nevzpírá se, nepříčí se. také však s ním nesrůstá.

Do Spencrových závěrů se vkrádá takto paradox; dokazují platnost vývojových zákonů, samy však se nepohnou a nerozčeří; nevedou a nepřivábí hloubavého chodce stezkou nově objevenou do duchových výšin, kde se šíří vystupujícím i dech i obzor, nýbrž pořádně se shromažďují na úpatí, poutníkovi na dosah; i prozrazují letmým pohledům a zběžným obchůzkám svá lichá tajemství a neodměňují se širým rozhledem, nýbrž nudou snadno dosažených cílů. Spencer chápe vývoj staticky a mechanicky. Staticky: lakomě shrabuje plody, jež bez jeho péče dozrály a samy spadaly mu do

klína; mechanicky: žije domněnkou, že rok co rok se jeho sklizeň rozmnoží a zlepší; věříť bezpodmínečně a pevně v rozvojový vzestup.

Lisztův vývojový názor vzešel ze tří soustav filosofických. Jako Pascal i Liszt se těší boji, dobývání více, nežli kořisti a vítězství; nad objev jej vábí pátrání a o vyhledávání více dbá, než o nález; s Heglem chápe život, projevujž se jakýmkoli tvarem, za proces a přerod, jemuž není konce; a u Herdera se přesvědčil, že nikdy lidmi nejsme, nýbrž den co den se jimi stáváme.

Spencer ověřuje svoji pravdu mnohým přesvědčivým nálezem; žel, nejčastěji zkamenělinou, jež ukazuje nejokatěji, že struktury a kostry spravují se týmže tvárným zákonem; a o víc nejde Spencrovi; ani o mízy, z nichž pučí květy, ani o svérázné tempo krevních tepů. Unavuje věčně stejnou perspektivou — zná jen jeden úběžník. Opakuje se a vyběhané mechanismy jeho soustavy se prodírají na světlo.

Liszt však spravedlivě doceňuje právě zjevy jedinečné; oblíbil si ty, kdo přicházejí na svět; neboť dovede je zastaviti v okamžicích zrodu, aby se jich zeptal, odkud přicházejí a kam jdou; kdežto Spencer zastihuje chodce mrtvého a jeho cestu ve stínech a tmách.

Evolucionismus tak zásadný a domyšlený zocelil a scelil mnohý kritický soud Lisztův; živil odpor ke kritikům, kteří pitvají a rozbírají, aby poznali, a shlédnou konečně jen výsledky své červotočí práce, díry, piliny a prach; a k jiným, k nemluvňatům, kteří nesoudí a umějí přibližně a temně

sdělíti jen dvojí počitek, příjemný a nelibý. Evolucionista tak důsledný — případ, který ve své výlučnosti opakuje se jen jednou, u Březiny — odříká se dále komiky a směšných lidských chvilek. V jeho díle není humoru; ba, schází účast pro sám zjev, který ke komice teprve se sklání. U Pascala, kde se vyučila po Lisztovi prvním začátkům i tainovská i bergsonovská estetika (dovozující, že komickým stává se tvor, který s určením, býti strůjcem svého osudu, se minul, proměniv se mimovolně v pouhý nástroj postupujícího života, a směšným že je příběh, kterým dáš se opravdově unésti, abys poznal konec konců, že v něm jsi a měl jsi býti od počátku, pouhým hercem), čte se postřeh o podobných obličejích; sám o sobě z nich žádný není k smíchu, ale jsou-li vedle sebe, smějeme se, protože se podobají navzájem. Když přizpůsobuješ se předvídané změně a když myšlenky se zažíhají proudem nového napětí, znovu vynoří se stejná představa, která tedy spíše padělala vzruch a pohyb duchový; i stačí výbuch smíchu, aby strávil vyvozené úsilí. Tu duchový proud totiž střídá, mechanicky přerušován, místa největšího rozkmitu a značných poloměrů křivosti s tišinou a bodem zvratovým, jichž se úzkostlivě střehou evolucionisté. Neboť unáší je světa běh, tekuté a pohyblivé zrcadlo, vymílající i dno, aby chvatněji se protáhlo (a bijící i v rám a břehy), ve kterém se odrážejí hmoty a dojmy, prostory i barvy; jež objektivisuje člověka a zlidšťuje předměty a svědčí, jsouc oběma společnou průmětnou, o úzkém vztahu věcí a subjektů. Směšná

bytost zatvrzele trčí na své postati a vytrvale upírá svůj rybí pohled v jednu stranu, nepozorujíc že život uplul a s ním události, kterých nemožno již vylovit a zjinačit — ulpění a zaostalost, která vývoji se nevystavuje: nechápe ho, anebo jej ke své škodě zpozdile a špatně chápe. Tito obmezenci pochodí vždy zle, úděl, v kterém pokaždé tkví společenské poslání a poučka; vykopali jámu jinému a sami do ní spadnou; anebo je stíhá osud oslíka, jenž hladoví, protože ho stejně mocně lákají dvě otepi.

Ale ti, kdo nezapírají své víry ve vývoj, pátrají i při veselém konci po začátcích; opatrněji a rozmyslně sečítají důvody, doberou se jiných složek a sami jejich závěry se pošinou a změní; pronikli až ke křížové cestě postiženého, kde tuhne posměšek a probudí se soucit. A k tomu těmto myslitelům jest i láska uměním, a ovocem se stromu vědění dobrého. Mnozí dosahují nízkých větví obraných a holých; ale koruna a její zlaté plody neotlučené a nejzralejší, schylují se pouze k vyvoleným.

Na vychovatelské vloze Lisztově lze dobře ověřiti jeho evolucionism. Obecný soud podceňuje dětské schopnosti; a plaší nejtajemnější z nich, čistý, jiskrný a nový pohled shovívavě přezíravým úsměvem a malomocně mstivým vztekem. Lidé dospělí si zvykli nazírati odvozeně: pozorujíce, vždy promítají do okolí šedé konvence, jež jako mázdrovitý zákal málem zaslepily jejich zrak. A proto je tak málo těch, kdo nechají maličkých přijíti k sobě; ale jakmile se vyskytnou, Kristus největší a nedostupný, Rousseau, Dostojevský, Tolstoj, Liszt,

i Nietzsche, schylují se, plni lásky, k duši, která má se státi kolem ze sebe se roztáčejícím. Ale lítost pojímá je nad zástupy, kterým není dáno znáti tajemství, protože vidouce nevidí a slyšíce neslyší, ani rozumějí . . . A proto romantická hudba hledí promlouvati k lidu v podobenstvích svého druhu.

Program! Zda nesouvisí s touto vírou ve vývoj i on?

Romantický hudebník si netají, že jeho posluchačstvo vnímá nereflektovaně, zlomkovitě, ale hmotně, barevně a zdravě, jako lidé přírodní — primitivism lačný, chtivý postřehův i díla; a dorozumívá-li se s ním neobvyklou, neplebejskou řečí, tóny, pamatuje prozřetelně na tlumočníka. Neboť uvědomuje si, že každý jazyk vzniká úryvkovitě, že zprvu pointillisticky zvukem maluje a ustrnule zpodobuje a ponenáhlu teprve se roztančí a rozezpívá; a opačně, že vnímateli necvičenému a nezvyklému přecházejí smysly, nepostřehuje-li okamžitě svorníkův a opěr, mezi kterými se do podivných sítí splétá nosné žebroví. I pomáhá si, po vychovatelsku, pomůckou a znázorní programem směry a poměry os, kolem nichž skladba, jako druza, se rozprostranila. A ježto v romantickém období se vypravila hudba na zkušenou, kočujíc a na potulkách shromažďujíc svěží rouby, černou prst a zmlazující šťávy pro svůj zplanělý a vystřebaný sad, měl program posluchači v paměť vštípiti, že skladatel jej vede v novou oblast látkovou. V opeře i hercův zpěv i posunek i orkestr i obraz scénický jsou jednotná řeč, nedílná a sou-

rodá; ale program pouze tlumočí, přispívaje k hudbě nepřímo, jen látkově — nic méně a nic víc. Odtud vyšel skladatel; sem vede, jako žáčky, posluchače, kteří ještě nevědí, že v umělcově zřídle zrcadlí se hvězdy druhých světů; romantismus touží po hloubavém umělci a vychovává si i hloubavého vnímatele.

II.

Jdou vyvolení umělci a upírají žhavé oko do umění, do přírody, do života, do sebe, až jako v pohádkách se rozpuká i hrad i vrch a v jednu řeřavějící kořist stavují se poklady i rudné žíly; nelze přesně udati, kdy končí disintegrace a kdy bije hodina tvořivých synthesí — obé se navzájem podmiňuje. A přece skutý výtvor prozrazuje dílnu, která mistra poznamenala.

Ani „Prodaná nevěsta“ nezapře Liszta. U velikých předchůdců se učí mistr dvakráte: přímo — Lisztův romantický vitalism a evolucionism (oplodněný Heglem, onou ryze dramatickou filosofií, kterou rhytmisují členy liché, klad a smír) v mnohém posiluje Smetanu — a polemicky: Smetanovy sklony ke komické zpěvohře! Neboť opravdová osobnost má, jako střelka, poly dva; leč jejich spojnice vždy ukazuje týmže směrem.

Primitivism Rousseauův, kterému se zalíbilo ve člověku přírodním, obohacuje se v romantické hudbě o rys nový, rhapsodický; k přirozeným lidem, jako k posluchačstvu, obrací se skladatel. Obě tyto příčiny, jež doba skrývá, spolu působí, když Smetana se rozhoduje pro operu komickou.

Ranné společenské útvary: tu staří, mladí houževnatě ulpívají na zděděných obřadech a obřadnostech; smlouvy rodinné (tak závazek Krušinův, jejž v skutek uvésti chce Kecal) budí zájem kollektivný; lid, sám jedna velká rodina, jim dodá důrazu, právem zvykovým a vahou veřejného mínění; a odmítnou-li děti tradici, postaví se proti jednotlivci obec, proti převratu a změně obyčej — hned dvojí rozštěpení divadelně úrodné; donucujíť smetanovské smlouvy, soudy nebo sněmování posluchače, by v samých začátcích a jaksi ve velkém té straně projevil svou účast (oné nesouhlas) a aby nedobral se smírných konců, dokud neověří z projevů i skutků, že jeden ze soupeřů padl po zásluze; a konečně: jen v prostředí tak průhledném a nesložitém neztratí se obmezení Vaškové a Kecalové.

Ale v „Prodané“, ač její typy stojí mimo zlo i dobro, zrají dramatické srážky také v malém, od osoby k osobě; budiž vitalismus jejich měřítkem, onen názor, podle něhož každá bytost stůj co stůj se uplatňuje a musí chtějíc i nechtějíc porážeti nevraživé soky, zužívajíc jejich slabůstek v svůj prospěch a jejich zálohami zesilujíc vlastní posice.

Jeník v sebe věří; nepřeceňuje se ovšem, ale zná se; zavčas účtuje i doúčtuje; i daří se mu, jako bystrým lidem veselých her Shakespearových. A nepochodila by jinak ani Mařenka; ale, chtiva pomsty, zaslepeně mate předivo a mnoho vytrpí, než v zauzlených, dále tkaných vztazích najde pravou nit. Kecal číhá u mrtvého ramene, kam

rozhodil své obmezené pojmy, jako proděravělou a řídkou síťku; síť ovšem v hrsti, ale kořist oky ven — a ostatně proud teče jinudy. Mudrák, rodný bratr Pascalových duchů geometrických, ctí schemata, svou pýchu, tak makavá a hrubá, že je postřehne i slepec; slátal si je z loňských střihů, ale věří, že mu dobře padnou ještě napřesrok. Nezdvojuje se; pouze jest, jako jeho slavná smlouva; ale vmýšlet se a zasahovati již nemíní. Přestal býti silou řídící, dopustiv, aby zradily ho smysly a zaprodal ho vlastní instinkt. Jeníkovo nitro v odpor tomu nespočine, ani nepřemílá, jako strojní složení, vždy se dotvářejíc z nových postřehů a prozřetelně vynakládajíc a usměrňujíc ušetřenou energii; cit a rozum, romanticky pojaty, si drží rovnováhu. Ale Vaška smysly mámí; pokaždé se zbrkle žene za posledním, nejnovějším dojmem, nejsa svůj; z jeho paměti jen počitkové, nesoudné a nerozvážné, vytrácí se souvislost i postup. Také on je nesvoboden, vzrostlé dítě, maje zase k minulosti vztahy neživotné, zmechanisované; Kecal s Vaškem, lidé beztak necelí, se ochuzují niterně; tento neukládá ani neúročí, čeho maně nabyl, a onen žije z hotového.

Schopnosti, jež podle ideálů romantických tvůrců vzájemně se doplňují v lidech dokonalých, v „Prodané“ se úmyslně poltí ve dví; ukazuje se tím, že zůstaveny sobě zakrsávají a zvlčují a škodí.

Ale ještě něčím dokonale projevil se smetanovský vitalismus: inspirace zpěvohry jest ryze dramatická. Promluvil tu přepodstatňující se a

velký Herec, celým tělem, tváří, posunkem i hlasem a do orkestru zaklel se vzdechy a s výlevy i svoje hnutí, pohyby i gesta. Smetana, uměje, kde bylo třeba, rozpoutati svoje svrchované visuelní nadání, jímž předčí nejen dramatiky-daltonisty, z nichž byl Dvořák, nýbrž sama Wagnera, který často podněcuje k boji pouhé řečňující principy (ba hmotné rekvisity), nedbaje, zda jejich slovo tělem učiněno jest, skvěle uctil nietzscheovská slova o hudebním dramatiku, který nesmí slyšeti jen uchem, ale také očima. Jest na režisérech a na výkonném herci, aby vyčetli, co stojí v partituře, v notách, mezi řádky.

Za časů, kdy vědecky a nevědomky popírá se jedinečnost uměleckých výtvorů a kdy se dílo hlavně vítá jako nová svého druhu odrůda, přetřásají se otázky: oč cennější by byla opera, kdyby skladatel ji scelil prokomponováním recitativů? A prou se mnozí pošetilci, zapomínajíce, že jmenovatel záhadného poměru jest imaginárný. Nestačí, že požehnané pohledy se nikde nezachvěly a že mžitky nikdy nekroužily před očima Poznávajícího? A ryzí lidé, kteří vedli se Smetanou jako kritikové vítězný boj o moderní českou hudbu, příliš snadno uvěřili skladateli, nalézajíce s ním ve zpěvohrách ústupky: není jich. Geniové (praví kdosi) současně vždy milují a nenávidí — nevyjímajíce ani vlastních děl. Tito oddaní a osvícení smetanovští průkopníci spíše sbírali a kombinovali, než tvořili; buďto novinářská nedomyšlenost a zběžnost, neb positivistická nehybnost, v niž se konec konců zvrhly chladné neosobní

snahy o důkladnou, přesnou vědu — mnohde spíše mudrující, než-li filosofující — povážlivě ohrožovala jich estetická kriteria. Zralí umělečtí myslitelé, Březina a Šalda, kteří vyvíjíce se organicky, nepřekotně, ukázněni, přerostli a překonali tuto bledničkovitou a chudou estetiku, jako tápající měňavost a zásadovou polovičatost, která bude vrhati se odvážně a zhurta na problém i největší a dospěje (sama v sobě necelá a nehotová) soudů zrádných, chvilkových a problematických, narodí se později a přikloní se k písemnictví.

Smetanovská kantilena, div a zázrak sám, onen teplý, jednotivý obrys, na němž spolu pracoval i zrak i sluch a který zpívá i tančí i tam, kde Wagner, pozbývaje dechu, se zajíká a klopýtá a koktá, doceňuje se až dnes — r a n n ý, světlem zalévaný květ; leč barokní řeč wagnerovská nebo lisztovská se ozývá až za kulturných soumraků; jeť jejím principem stín barevný a lomený a právě její přednosti vždy mají nejtemnější rub.

Nazvali básnířku Babičky Rousseauovou pravnučkou; Smetana jest jeho vnuk.

Věřili, že uctívají svého mistra říkajíce: Wagner a Smetana.

Náš obrat: Smetana a Wagner.



P O Z N Á M K Y.

Str. 8, 14 řád. sdola:

Dvě hesla romantikové si odkazují: umělec — duch výstředný, cigán svého druhu, společností nenáviděný; tvůrce proti společnosti (kterou nesmíš zaměniti národem).

* * *

Str. 9, 2 řád. shora:

Takto založiv svou nauku, s Emersonem zpřízněnou, Liszt spravil cestu Crocemu; a křtil-li Hegel Croceho i Liszta vodou, oheň Ducha svatého jim seslal Dante.

* * *

Str. 12, 16 řád. shora:

Nedoceňovaný vitalistický rys estetiky rousseau-lisztovské, již dlouho míjela, k své škodě, naše věda.

* * *

Str. 13, 17 řád. shora:

Liszta došel platonický výklad o hadačství („šílenec z božského určení") v Carlylově podání.

* * *

Str. 15, 4 řád. shora:

Shodně s Lamartinem liší Plato v Gorgiáši od umění pouhou zkušenost, která nedovede dáti počtu o povaze prostředků, jichž užívá. „Já pak uměním nemohu zváti, cokoli jednáním jest bezrozumným."

Str. 16, 9 řád. sdola:

Rhapsodiemi jsou Smetanova dua „Z domoviny.“

* * *

Str. 28, 3 řád. shora:

Hostinský a ti, kdo z něho vyšli, přičítali mylně programu i účast formálnou.

* * *

Str. 31, 4 řád. sdola:

Takto založil i Turgeněv, básník věru smetanovsky spanilý, ne jedno dílo. Takto pojal „Prodanou“ i Ostrčil, koncepce, s níž herci ovšem sváděli boj prohraný.

*

Stať „O umění ranném“ vyšla v „Osvětě“ roč. 1914, čís. 11 a „Evolucionism“ tamtéž r. 1915, čís. 8. S články otiskovanými ve Směru (Plzeň 1915) vzájemně se doceluji. Šlo — ne-li na poprvé o dostavení — též o postavení a o základy netčených a zlehčených a pominutých problémů:

1. o náruživou (ne idylickou) smetanovskou ženu a o mistrovo dílo erotické;

2. o davovou inspiraci (dav obřadně a slavně sešikovaný a nebo po dionysijsku roztančený), která podivuhodně se mísí, ano splývá, s inspirací visuelnou (příbuzenství: Smetana a Berlioz). Odtud metafysicky se vzepnou největší dva klady Smetanova díla: láska s náboženstvím rodinným a národním;

3. o Herectví a vitalism, zděděný ne z Wagnera, ale z Glucka, Mozarta a z Berlioze; a přede všemi ze Shakespeara;

4. o návratný, komický neb zmonumentalisovaný (romantický) protiklad: cit, rozum (Vašek — Kecal, slovný pojem — jedinečnost hudebná; a národ — stát).;

5. o poslání smetanovských sněmů, velmožů a králů;

6. o textovou otázku: zpěvohra ne součet slov a hudby, ale přerod, přepodstatnění a přetavení dramatické (t. j. herecké, ne pouze zvučné) surovin a prvků dodávaných libretem;

7. docenění znevážených Braniborů.

Schystávaný esej „Bedřich Smetana“ zaklenuje tyto nosné otázky a staví nové.

Smí autor právem lidským, příliš lidským, obhájiti časového prvenství, proti pisateli kteréhosi článku o „Prodané nevěstě“ a proti — komukoli?

O B S A H:

UMĚLECKÝCH SNAH SV. XXXVII.
ROČ. IV. SV. 12.
VEDE A VYDÁVÁ
NAKLADATEL B. KOČÍ V PRAZE-I.
FRANTIŠKOVO NÁBŘEŽÍ
Č. 14. N.
OBÁLKU TYPOGRAFICKY UPRAVIL
M. KLICMAN.
VYTISKLA KNIHTISKÁRNA
ST. ŠELLENBERGA V BEROUNĚ
1916.